BIANCO E NERO

ANNO II • N. 9 • 30 SETTEMBRE 1938-XVI

Segnius irritant animos demissa per aurem
Quam quae sunt oculis subjecta fidelibus et quae
Ipse sibi tradit spectator.

(ORAZIO - Ad Pisones, v. 180 e segg.)

QUADERNI MENSILI DEL CENTRO
SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

La Sesta Mostra d'arte cinematografica di Venezia

La Mostra Cinematografica di Venezia è un'istituzione che ha una enorme importanza politica, artistica, turistica. Una istituzione, dunque, che deve essere sempre più potenziata e perfezionata. Per far questo occorre guardare con schiettezza, anno per anno, ai suoi risultati, non nascondendosi i mali per studiare i rimedi.

La Mostra, chiusasi lo scorso mese a Venezia, è stata, a detta di tutti, diciamo così, un po' languida, ma di un languore fisico più che spirituale. Produttori, registi, pubblico, giornalisti hanno riportato l'impressione di scarso interesse, impressione personale schietta, anche se non ufficiale. Senza dubbio, gran parte di questo abbassamento di tono è dovuto alla decadenza generale della cinematografia sotto il peso di fattori diversi. In America, la crescente industrializzazione e il crescente criterio commerciale — l'una e l'altro dovuti alla speculazione ebraica (si ricordi una buona volta che il 99.99 per cento della cinematografia americana è giudea, se lo ricordino il pubblico e i critici che le fanno vezzi e sorrisi) — hanno svuotato il cinema di qualsiasi contenuto morale, salvo a lasciare qua e là, in questi corpi amorfi e castrati, il sottile veleno antigerarchico, antifamiliare, antispirituale che contraddistingue lo spirito di quella razza. (Per doverosa chiarezza, diciamo subito che queste considerazioni non sono dovute all'attuale politica razzista, ma sono state sempre fatte da « Bianco e Nero » fin dal suo primo numero, con grande scandalo dei grossi critici cinematografici ariani dei fogli seri e autorevoli. Anche sullo specifico problema del film e la razza, questa Rivista — che, pur essendo di studi cinematografici, non dimentica mai l'aspetto politico dei problemi — ha pubblicato un lungo articolo nel numero di gennaio, dovuto a Giulio Cogni che, ancora in quel periodo, era oggetto di riso da parte di spiritosi allora tanto importuni per quanto oggi ortodossi).

Oltre al film americano, è in decadenza quello francese: una decadenza molto più intelligente, raffinata e di lusso e, forse per questo, più pericolosa. È una decadenza che rispecchia quella più vasta della civiltà di quel popolo, veramente imbastardita dai marxismi e dai materialismi di tutte le sorti. Da « Pépé le Moko » a « Quai des brumes » è un diguazzare continuo fra la teppa, la malavita, la bassura morale glorificata e incorniciata da una intelligenza acuta che nessuno può disconoscere ai registi, agli sceneggiatori e agli attori francesi. Roba, però, che, anche come folklore, ha fatto il suo tempo.

La cinematografia inglese non si sa ancora bene se voglia vivere o morire. Forse non ha la forza per nessuna delle due soluzioni.

Quella italiana è ancora troppo presto perchè possa dare da sola il tono a una Mostra internazionale. Ma, comunque, accanto a grossi, palmati e palmari errori, essa dimostra una volontà di vivere e di affermarsi con un decoro nuovo e uno spirito nuovo, come è visibile in « Luciano Serra pilota ».

Quella tedesca è, su per giù, nelle stesse condizioni. Accanto a un documentario come « Olympia », ricco di valori formali e contenutistici, ci sono film incerti e sbagliati che non possono davvero colorire di sè un avvenimento come quello veneziano.

La cinematografia internazionale, dunque, è in piena crisi, nè tale crisi, come si è detto, può essere rimproverata agli organizzatori della Mostra. Tale stato di fatto, però, imponeva e impone ad essi una più accurata organizzazione, in modo che proprio dalla terra italiana possa venire un'indicazione precisa, un orientamento sicuro su quella che è la via che il cinema deve battere. E qui vogliamo dire subito che, secondo noi, la Mostra ha peccato per tre difetti fondamentali: uno di organizzazione, diciamo così, preparatoria, l'altro di organizzazione pratica, il terzo dovuto a mancanza di coraggio nelle conclusioni.

Già lo scorso anno su questa Rivista dicemmo che l'ammettere alla Mostra senza un severissimo vaglio tutti i film che i delegati dei diversi Paesi avrebbero mandato era un grave errore; dicemmo anche che proporzionare la partecipazione di codesti Paesi all'entità della loro produzione era un altro errore, perchè non è detto che chi fa più film fa i più belli e che tra quantità e qualità, quindi, non c'è alcuna relazione. D'altra parte, lasciare arbitri i delegati nella scelta dei film significava, anche da questo punto di vista, sottomettere le ragioni artistiche alle ragioni commerciali. Il risultato si è visto, e un esempio patente lo abbiamo avuto con la Metro Goldwyn Mayer, — che si fregia, è vero,

del leone, ma anche del nome di Samuele — la quale non ha mandato a Venezia « Maria Walewska » che è il suo maggiore film perchè lo riteneva già sufficientemente pubblicitato *e ha inviato, invece, merci più scadenti intorno alle quali occorreva fare un po' di rumore. La Mostra non deve essere considerata un porto dove ogni carcassa può attraccare, ma un titolo d'onore e una distinzione già nell'ammissione. Necessità, dunque, di essere severi a costo di presentare al pubblico tre o quattro film soli di produzione recentissima, riempiendo, poi, magari i 20 giorni sacramentali con manifestazioni artistiche di riesumazione che, se ben presentate, hanno certo successo, come proprio quest'anno hanno dimostrato i francesi coi vecchi film.*

Anche qui una parentesi: perchè non fare proprio a Venezia una rivalutazione della cinematografia italiana che ha vecchissime opere degne del massimo rispetto?

Il difetto di organizzazione pratica, secondo noi, consiste anche qui in un criterio poco artistico e troppo commerciale. Vogliamo dire che si lasciano singoli Paesi e singole case liberi di ricoprire muri, tavoli, arenile coi loro fogli pubblicitari dove si parla di colossi, di annate d'oro, di successi mondiali, con quello stile elegante e sobrio che tutti riconoscono alla pubblicità della cinematografia mondiale. I film dovrebbero essere presentati alla Mostra con un catalogo organizzato dalla Mostra stessa (amico Maraini, tu che organizzi una cosa veramente seria come la Biennale d'Arte, perchè non porti un po' quei criteri anche in sede cinematografica?). Tale catalogo, redatto da studiosi seri di cinema — e in Italia ce ne sono — dovrebbe portare le indicazioni essenziali sui soggettisti, i registi, gli attori principali e la cinematografia del Paese cui il film appartiene, in modo che il pubblico possa essere veramente orientato e preparato ad apprezzare dei film i valori estetici, che non sono proprio nè le gambe nè i sorrisi nè i begli occhi bistrati delle dive. Tutto ciò, fatto bene e in tempo, potrebbe anche servire alla critica e, quindi, alla propaganda di questa istituzione che è veramente importante e che non dobbiamo lasciarci portar via.

E veniamo al terzo punto: le conclusioni, e cioè il giudizio che sui film presentati deve essere dato.

Dicono i milanesi — e noi qui non sappiamo ripeterlo in meneghino — che quando si sbaglia il primo bottone si sbaglia tutta la bottoniera. Avviene così che, partendo da un criterio troppo poco artistico, si arriva alla conseguenza finale di dover premiare tutti i film. E ogni anno la giurìa, che dispone di un titolo altamente onorifico da assegnare

quale la Coppa che si intitola al Duce, fa sforzi sovrumani per inventare altre distinzioni sotto forma di encomi, segnalazioni, targhe, medaglie, francobolli, e chi più ne ha più ne metta. Si veda in questo fascicolo l'elenco dei film premiati sui 46 presentati. Si vedano, soprattutto, le motivazioni dei premi: ce n'è qualcuna che suggerisce l'idea di stabilire premi per una Mostra pittorica, per esempio, per questi motivi: il quadro meglio imballato, il pittore che l'ha spedito da più lontano e, salvo il paradosso, su per giù di questo passo. Ma il paradosso non riesce, poi, nemmeno a raggiungere la realtà. Sentite questa: « la Coppa della Giurìa Internazionale è toccata alla Mostra retrospettiva francese ». Proponiamo di attribuire il premio Viareggio 1939 alle letteratura italiana del '500.

In conclusione, con un'organizzazione di questa fatta si sono distribuiti, sui 46 film presentati: un trofeo — 11 coppe — 5 targhe — 20 medaglie. E non sappiamo poi di altre ricompense che possono essere state date brevi-mano all'ultimo momento.

E poi dicono che siamo cattivi. Proprio per dimostrare la nostra generosità qui facciamo punto, augurandoci, come sempre abbiamo fatto, che l'anno prossimo non si debba ricominciare a leggere questo articolo dalla prima riga all'augurio finale.

Film spettacolari

I.

SNOW WHITE AND SEVEN DWARKS

BIANCANEVE E I SETTE NANI

Origine: America - *Casa di produzione*: R. K. O. Radio Pictures Inc. - *Metraggio*: m. 2.192 - *Regista*: Walt Disney - *Sistema di ripresa a colori*: Technicolor.

La poetica di Walt Disney è la beata fusione della tecnica e della fantasia, la creazione di un mondo di immagini, in cui le costrizioni logiche e le leggi della natura non hanno peso e l'artista può con totale padronanza di mezzi sognare. I film hanno sempre avuto la loro compiutezza nell'espressione visiva e musicale di un mondo lieto, i cui intenti morali e filosofici affioravano a mezzo di un cumulo di trovate e di sequenze brillanti e al di sopra della gaia illustrazione del movimento, che si gode i buffi intrecci di animali, dotati di una lieve umanità. Finora Topolino, Pluto e i tre Porcellini, i personaggi più noti, quelli che vengono sullo schermo da padroni, sicuri nel loro portamento e nello sguardo, per dire la loro parola soave di ottimismo, di bontà e di pace, sono rimasti nel regno della visione, che avvince di meraviglia e desta ammirazione, rallegra, ma non commuove e non incide nei cuori. Queste creature, ancor prima di essere messaggere di una idea e di un sentimento, si animano per diletto, per un miracolo della tecnica o meglio di vita panica, che si diffonde in loro e nel passaggio, nelle cose e negli esseri. Esse sarebbero giustificate per la loro presenza sullo schermo, anche se non partecipassero di un mondo morale, dal gesto che compiono, dall'atto dinamico, qualunque esso sia, dal loro movimento. La parvenza ironica e caricaturale di queste figure di animali, che pure ha la sua importanza, si identifica con la composizione di linee e colori, con la loro funzione esteriore e cinematica, con le loro manifestazioni derivanti dalla scoperta di un segreto, di magìa

---

L'ordine in cui sono recensiti i film nel presente fascicolo, non è casuale, ma vuol costituire una graduatoria stabilita dalla Direzione della Rivista secondo il valore effettivo dei film stessi, anche se in contrasto con la premiazione di Venezia.

tecnica, per cui si riproduce il movimento a colori con un disegno. Il poeta Walt Disney si trovava ora davanti a una parete di cristallo, al di là delle sue creazioni deformanti artisticamente gli animali, vedeva la figura umana, nella sua espressione naturale, ed era tormentato dal problema arduo di arricchire il suo mondo visivo di personaggi razionali. Egli, in un corto metraggio, tentò la creazione della Primavera, dolce idealizzazione di una bella fanciulla. Ma il corpo disegnato strideva nelle sue giunture, inciampando in una stilizzazione arbitraria, nella falsità dei gesti, che volevano essere veri e copiare quelli della vita, mentre la vita sembrava sfuggire alla precisione intellettuale del disegno e non si presentava al giuoco creativo di una attrice; giacchè la Primavera voleva essere una attrice, un'ombra come le dive che in carne ed ossa si fanno cinematografare: una geometria di linee, ma una forma umana. Qualcosa di inconciliabile. Questa prima creatura umana del poeta era incerta, difettosa, coltivava nel suo cuoricino la serpe di un errore di principio. Essa figura ideale aveva bisogno di un movimento ideale; mentre invece il suo movimento si congelava di realtà. Al meccanismo mancava l'anima, che il disegno può interpretare solo rispettando le sue intime convenzioni e formulette dinamiche, che sono regole di ferro anche per un artista.

Per questo noi attendevamo *Biancaneve*. Il suo annuncio era stato fresco di squilli ridenti: il suo cammino accompagnato dall'eco fragorosa degli applausi; l'attendevamo con curiosità ed impazienza. Biancaneve, nuova diva del mondo disneiano. Ella ci ha un po' deluso: non rappresenta ancora il netto superamento del dissidio, che infirmava i passi di Primavera. Maggiore disinvoltura nell'atteggiamento, ma non il pieno scioglimento di ogni rigidità, non il calore spontaneo della vita. Biancaneve resta una figuretta incerta, lieve, graziosa e timida, la protagonista voluta di una storia fatata, di una favola semplice come una ninna nanna. È bene fare subito questo appunto critico, per liberare la nostra indagine da ogni velame di dubbio e di indulgenza. Biancaneve, come tutti i personaggi di *Biancaneve e i sette nani*, che vorrebbero essere realistici in sembianze di ideale figura, come il capocaccia e la cattiva Regina e il Principe Azzurro, sono privi della fragranza di atteggiamenti di cui vanno fiere le creature fantastiche. I sette nani, per esempio. Questi sette genietti dei boschi e delle miniere di diamanti sono i veri protagonisti del film; sono i reucci della poesia di Disney: i frutti più belli e più spontanei della fantasia e a un tempo gli esseri più vicini a noi. Con le loro dita di bambagia hanno toccato la corda più

dura della lira del poeta, quella che finora non aveva mandato che flebili suoni smarriti: la corda della commozione.

Questi nani sono persone: caricature degli uomini: bimbi di un mondo paradisiaco. I loro cuori hanno palpiti profondi che varcano il limite dello schermo e battono con un ritmo incantevole, immerso in quello più vasto della musica. I sette nani vivono nella fluidità narrativa del film: quando il film si spezza il loro cuore si ferma, e restano sospesi a mezz'aria senza respiro. E allora sono brutti e informi. La loro grafia è scarna ed elementare, come uno scheletro. Fermati in una inquadratura, nell'istantanea fotografica di un loro gesto, essi appaiono miseri, estranei alla poesia. Ma quando il film scatta al passo di ventiquattro fotogrammi, anche il loro sangue dinamico circola nelle vene dei loro corpicini, ed essi fremono, si commuovono, piangono e cantano, vivono. E si sostanziano di un realismo acuto e tenero. Anche i nani mangiano, lavorano, russano e si lavano le mani; ma ogni loro gesto è un rito; è una festa dello spirito e traduce in linee e colori il travaglio artistico di chi li ha creati. Essi hanno profili diversi, individuali, che si ficcano nella memoria con incisiva personalità; c'è Happy, sempre gaio; c'è Doc, che si impappina; c'è Grumpy lo sdegnoso; e poi il dormiglione Sleepy, il catarroso Sneezy dai terribili starnuti, il timido Bashful, che arrossisce a ogni momento, e l'ultimo, il più piccolo ma non il meno importante, Dopey; tutti sono distinti da una piccola mania, per un segno attorno al quale il carattere si stampa nitido come il sole.

Quando hanno paura o s'inteneriscono o si impennano, ciascuno porta la sua nota particolare nel concerto dei sentimenti. Ognuno ha il suo diagramma fisionomico; ciascuno reagisce con una mimica singolare. Sette nani; sette variazioni di un tema. Un sentimento si riflette come nelle sezioni di uno specchio, si moltiplica; ed ogni sezione visiva ha un moto, una espressione, che si lega con quella delle altre, formando un solo corpo e una sola vita. Il loro movimento è musicale; è filtrato attraverso all'alambicco delle pause, degli accenti e del ritmo. Questo condiziona quello e viceversa. La fusione è perfetta. Il film è una musica dolce, che penetra nei cuori; che saltella di inquadratura in inquadratura con un piglio di danza o si intorbida di fremiti emozionali o apre una parentesi di allegria sublime. Il risveglio della povera Biancaneve, sfuggita dalle mani assassine di un sicario della cattiva regina, è una delicata descrizione fiabesca. La natura che si risveglia e gli animali che circondano timidamente la dormiente, che a poco a poco si muove e batte poi le palpebre, è scandita sul ritmo ideale di un tema

musicale. E la serata di baldoria in casa dei nani, che hanno accolto Biancaneve è un tripudio, una infinita gioia di suoni e di movimenti. Questi e altri simili brani sono tanti capitoli lirici di un volume di poesia.

La lunghezza del film *Biancaneve e i sette nani* (la durata è di ottantacinque minuti) ha una ragione estrinseca nello sviluppo narrativo della fiaba, più che in un valore intimo di rappresentazione. Ma per quanto la natura del film sia, a nostro parere, la stessa delle *Silly Simphonies* e dei soliti cortometraggi e la fiaba non abbia quindi modificata la essenza di un genere cinematografico, l'arte del poeta si estende e si allarga qui dal sorriso al pianto, con vibrazioni sentimentali più profonde e intense.

Biancaneve e i sette nani è un'opera ispirata da una fiaba dei fratelli Grimm; ma ciò non faccia pensare che il racconto ricordi come quella la nonna e i bimbi seduti attorno al fuoco. Il film è una favola moderna, che ignora il libro, da cui è stata tratta, e nasce dal grembo ancor vergine del cinema. Il mondo poetico di Walt Disney, la sua carezzevole ironia e la sua umanità hanno recato la loro impronta inconfondibile, ed il suo umorismo ha trovato un terreno fertile, ove prosperare nel corpo di un autentico sentimento.

II.

LUCIANO SERRA PILOTA

Origine: Italia - *Casa di produzione*: Aquila Film - *Supervisore*: Vittorio Mussolini - *Regista*: Goffredo Alessandrini - *Direttore di produzione*: Franco Riganti - *Soggetto*: F. Masoero e G. Alessandrini - *Riduzione*: Perilli, F. Palmieri - *Dialoghi*: C. G. Viola - *Sceneggiatura*: R. Rossellini e G. Alessandrini - *Aiuto Regista*: Umberto Scarpelli - *Operatori*: Ubaldo Arata, Pietro Pupilli, Mario del Frate - *Fonico*: Ing. Bruno Brunacci - *Musica*: G. C. Sonzogno - *Direzione musicale*: Z. De Risi - *Scenografo*: Gastone Medin - *Montaggio*: Giorgio C. Simonelli - *Interpreti*: Amedeo Nazzari, Egisto Olivieri, Mario Ferrari, Germana Paolieri, Guglielmo Sinaz, Roberto Villa, Andrea Checchi, Gino Mori, Olivia Fried - *Distribuzione per l'Italia*: Generalcine.

Vi sono dei film che nascono da un gruppo industriale solidamente organizzato, che ha a capo un produttore il quale ha scritturato un

Vedi Tav. I.

certo numero di attori per un lungo periodo, ha a disposizione sceneggiatori e registi. Il produttore trova un romanzo o una commedia che gli paiono adatti ad essere trasformati in film e con i produttori associati e i tecnici studia le possibilità della realizzazione. Tale studio è fatto tenendo presente che il risultato deve essere commercialmente buono, anzi ottimo. Il film che nascerà dalla casa di produzione perfettamente organizzata sarà, dal punto di vista tecnico, impeccabile. Il lanciamento sarà fatto con ogni regola, con calcolo e freddezza. Si spenderanno milioni per questo film, e il film renderà milioni. Tutto è previsto, tutto è calcolato. Il regista è un uomo pratico, abile, che gira un certo numero di inquadrature al giorno, senza mutare la sceneggiatura che gli è stata presentata dagli sceneggiatori competenti. Finito il film egli sorveglia un po' a distanza il montaggio che viene fatto da una persona abile nel suo mestiere, con un esatto senso del ritmo. Montaggio che riesce facile, perchè tutto è stato previsto sia dal regista che dai suoi collaboratori incaricati di riprendere gli sfondi in trasparente che occorrono per il film, o addirittura di girare certe sequenze in cui non figurano attori. Ciascuno lavora, insomma, nella propria casella. Alla fine il produttore raccoglie il lavoro di ognuno, lo soppesa, è soddisfatto. Dalla combinazione di tutti è riuscito il film come egli desiderava, secondo quanto egli aveva previsto nei minimi dettagli.

Questo sistema di lavoro rappresenta l'ideale per un produttore a capo di una grande azienda. Un produttore che, per esempio, potrebbe essere americano. Hollywood sforna, annualmente, un certo numero di grossi calibri, di film lanciatissimi, cui è stata fatta pubblicità in proporzione del presumibile esito commerciale. In Italia non esistono organizzazioni che sieno sullo stesso piano di quelle americane anche perchè forse da noi non vi è quello spirito freddo e metodico, che produce quel tipo di cinema. Da noi anche si fanno grossi calibri, i film di masse, i film importanti, o che tali vogliono essere.

Mesi e mesi occorrono per la preparazione, si fa un piano di lavorazione che poi non viene eseguito, a un certo punto il grosso film si ferma, poi riprende e finalmente viene presentato al pubblico. Una volta ai tempi della gloriosa cinematografia italiana, i colossi si seguivano l'uno all'altro con facilità. Si buttavano via molti denari, e molti denari impinguavano le tasche dei produttori di allora. Si voleva fare tutto grandioso, spettacolare. In questi ultimi tempi è venuta invece la mania della « commediola », del filmetto leggero, che secondo i pro-

duttori nostri « va molto al pubblico italiano che vuole ridere e divertirsi ». Naturalmente con questi principii, molti temi non vengono nemmeno sfiorati e succede che tra i colossi di cui si diceva e le commediole, ci sono abissi enormi.

Eppure c'è stato e c'è qualcuno sia da noi che altrove, che, di questa industria organizzata, dei colossi, delle commediole, del senso commerciale, è stufo. E pensa che per fare un film occorrano intelligenza ed entusiasmo, e anche buon senso. Pensa anche che motivi per film possono essere tratti da avvenimenti contemporanei, importanti, con personaggi umani, che rappresentino un'epoca, un clima.

In fondo, i realizzatori di *Luciano Serra pilota*, non hanno avuto alcuna preoccupazione di indole commerciale nel produrre questo film che ha una inconfondibile atmosfera di italianità. Ricordiamo quando se ne parlò la prima volta; ne fu dato anche un annuncio sui giornali. Ma prima ancora, si disse che Vittorio Mussolini aveva in animo di fare un film; aveva scritto di cinema anche lui, s'era interessato, aveva visto, aveva espresso delle opinioni ed allora voleva metterle in pratica; anche Goffredo Alessandrini aveva un'idea analoga a quella di Vittorio Mussolini che per essere stato a combattere in Africa come aviatore, tendeva ad un film che si ispirasse alla vicenda cui egli aveva partecipato e ad una figura di aviatore, tipicamente italiano, pieno di entusiasmo per la sua professione, intesa quasi come una necessità, una missione, un istinto. Alessandrini aveva realizzato *Cavalleria*, che di un'altra arma rappresentava la esaltazione. Altro clima voleva essere tuttavia quello del film aviatorio che si riconnetteva in certo senso al finale di *Cavalleria*: là dove il protagonista lascia il cavallo per volare e morire.

L'aviazione intesa come un istinto che si tramanda di padre in figlio, è il nucleo della vicenda di *Luciano Serra pilota*. Il soggetto è nato da questo nucleo, da questa idea, che ci pare una delle più belle che il cinema abbia finora offerto. È una idea nata da un entusiasmo e da uno slancio giovanile, e non certo dalla calcolata freddezza di un produttore che gioca anche sui sentimenti più belli per fare il proprio tornaconto.

Per questo *Luciano Serra pilota* ha avuto abbondanza di mezzi e di tempo. Ne è da dire che il soggetto sia stato regolarmente steso, regolarmente sceneggiato, regolarmente dialogato. La elaborazione certo non fu breve. Contributi ne vennero da varie parti; idee, suggerimenti. E questo forse perchè il film, se pure partiva da un concetto unitario, da una bella

idea, non escludeva che a questa idea molti potessero partecipare. E poi, c'erano tante cose da mettere. La vita di un aviatore quale in *Luciano Serra pilota* doveva essere narrata, occupava un largo periodo di tempo.

E, affinchè il concetto di partenza fosse sviluppato secondo un modo narrativo convincente, non si poteva affidarsi alle sole prerogative spettacolari che possono offrire una parata di aeroplani in un campo di aviazione o un episodio di guerra in cui l'armata aerea abbia una importante funzione. A questi elementi esteriori soltanto si era affidato un altro film italiano aviatorio, dove l'assurdo si univa al ridicolo, dove le canzonette più stupide venivano mescolate ad una trama banale che voleva avere il suo apice in una impresa aviatoria tutt'altro che persuasiva. Alcuni ricorderanno forse quel film che ora non nominiamo. Ma gli errori in cui era caduta quella produzione non potevano ripetersi qui anche, e sopratutto, perchè qui una baldanza giovanile, priva di manierismi, sosteneva l'assunto.

Come la preparazione, così la realizzazione è durata molto tempo. Difficoltà di ogni genere si frapponevano al procedere della impresa: scene dal vero all'Accademia Aeronautica di Caserta, ricostruzione di un ambiente sudamericano, ricostruzione di una scena di battaglia in Africa, e conseguente spedizione in Africa per realizzare queste scene. Vasta materia; impegno non indifferente da parte di chi si è accinto all'impresa. Il metraggio enorme di pellicola girata ha dato modo al montatore di scegliere le inquadrature più efficaci. Naturalmente non sarebbe riuscita inopportuna una più accurata elaborazione della sceneggiatura che avesse tenuto conto delle necessità di uno spettacolo cinematografico, che avesse preveduto le esigenze di equilibrio che un film deve possedere. Nè sarà inopportuno accennare a qualche difetto di racconto vero e proprio, di inquadratura di singole scene: difetti che scompaiono nella ampiezza della vicenda, nel ritmo complessivo del film.

È un ritmo di andante sostenuto, e forse sarebbe stato giovevole non sottolineare il bel crescendo della vicenda, che si svolge nell'ultima parte con un susseguirsi di immagini vive, suggestive per un senso documentario dei più pregevoli, e quindi tanto persuasive, sottolinearlo, dicevamo, con una musica che più di una volta sfocia nella retorica. Peccato, perchè il regista si è mantenuto sempre guardingo nei confronti della retorica. E con le immagini, in un tema tanto arduo, è riuscito a mantenersi del tutto distaccato; talvolta ci è caduto con il

parlato; e forse la colpa non è stata sua, ma degli attori, e talvolta delle frasi che avevan da dire.

Nel film ci sono due bei ruoli; e sono quelli del padre e del figlio Aldo, che dal padre riceve l'istinto dell'aviatore. Meno felici sono la figura della moglie e quella del suocero, questi chiuso in una posizione di contrasto alle novità dell'aviazione, contrario alla carriera del genero; quella troppo passiva, languente, senza un temperamento deciso. È a causa dell'ostilità del suocero che Luciano dopo aver combattuto durante la Grande Guerra come aviatore, parte dal Lago dove portava i forestieri in volo col suo apparecchio stanco, per andare in America a cercar fortuna. Ma qui non ha miglior fortuna. Diventa famoso per trasportare i leoni dei circhi in volo: fama da uomo dei baracconi. Ed ecco un'altra figura significativa: quella del sudamericano che vuole organizzare il volo transatlantico servendosi di Luciano Serra. Ma Luciano che aveva accolto l'iniziativa col più grande entusiasmo, preso da fervore, vede a poco a poco sfaldarsi il bel sogno. Quel sudamericano, quei suoi colleghi, sono tutta gente che dell'entusiasmo di Luciano non sa che farsene; gente che pensa al denaro e basta. L'atmosfera di questo ambiente è resa con molta vivacità di accenni, e talvolta con un senso di umorismo assai schietto. Ma Luciano tenta da solo il grande volo; senonchè a un certo punto nessuno ha più notizie di lui. Ma quel sentimento del volo era sbocciato nel suo figliolo. Ormai Aldo ha voluto tentare, dopo le prove di volo a vela, ad iscriversi alla scuola di aviazione. Vinta, per merito di un amico del padre, ufficiale alla scuola, la resistenza del nonno materno, riesce ad avere il consenso. E riceverà il consenso anche dal padre il quale l'aveva scritto poco prima di partire per il suo volo infelice. Ma un giorno, tra i volontari d'Africa appare un uomo: è Serra, invecchiato, colpito dalla sfortuna, che una nave aveva salvato dal suo apparecchio caduto nell'Oceano. È uno dei tanti legionari, che serve la Patria. Ma ecco che il treno sul quale è salito viene assaltato dagli abissini. La squadriglia di aviazione cui Aldo Serra fa parte, mandata in ricognizione sulla linea ferroviaria, viene a questa in aiuto. Ma l'apparecchio di Aldo viene colpito. Il suo compagno di volo riesce a raggiungere il treno, e dà indirettamente notizia che un apparecchio col pilota ferito si trova a qualche distanza. (E qui avremmo preferito che il compagno di Aldo non ne dicesse il nome al padre). Per salvare la situazione e anche perchè viene a sapere che in quell'apparecchio si trova suo figlio, Luciano lo raggiunge, parte in volo, verso la base dalla quale

si staccheranno altri apparecchi in aiuto, ma riesce appena in tempo a questo perchè è stato mortalmente ferito. Sul petto del figlio viene appuntata la medaglia d'oro dedicata al padre.

Una sì ricca serie di ambienti, di episodi emotivi, ha dato modo al regista di mettere a profitto una quantità di risorse, di raggiungere effetti suggestivi. Dall'atmosfera sonnolenta e depressa della prima parte al vigoroso, potente finale, a quella chiusa maestosa e commovente, è tutto un susseguirsi di scene dove lo slancio, il fremito giovanile si fanno sentire. Scaltro è il montaggio delle ultime scene, ben ritmato, e in genere la fotografia, sia per gli esterni che per gli interni, ha intonazioni giuste e adatte ai diversi ambienti.

Amedeo Nazzari rivestiva un ruolo di grande impegno; più persuasivo ci è parso nella seconda parte, dalla partenza cioè, dal Lago, fino alle scene della morte. Invece ci parve difettosa la dizione nelle prime scene, di intonazione un poco rilassata. Non molto persuasiva invece Germana Paolieri, specie nella seconda parte, troppo impassibile ancora e troppo giovane difronte a un figlio già grande; come se l'ansia del figlio e la vita del marito non la riguardassero. Duro e incisivo, ma senza raggiungere toni eccezionali, Egisto Olivieri nel ruolo del suocero di Luciano. Disinvolto Gino Mori (Aldo bambino) e coscienzioso Roberto Villa (Aldo ragazzo). Dignitoso come sempre, Mario Ferrari, e sempre buon caratterista Guglielmo Sinaz, nel ruolo del sudamericano trafficone.

Luciano Serra pilota è in conclusione, un film importante, oltrechè per le sue doti intrinseche, perchè stabilisce un tipo di film squisitamente italiano. Rispetto agli altri film italiani apparsi a Venezia è, appunto per questo tono, di gran lunga il migliore. Anche rispetto a *Verdi* che pure di italianità non dovrebbe mancare. Ma mentre in *Verdi* ogni sentimento è soffocato da una patina esteriore, in *Luciano Serra pilota* è piuttosto messo a nudo. Se ogni episodio dove predomina il senso spettacolare ha per questo un particolare rilievo, il senso spettacolare è tuttavia in funzione di un sentimento umano, è in stretta relazione coi personaggi, con il loro stato d'animo. Per questo si tratta di un film che convince.

III.

OLYMPIA

OLIMPIA

Origine: Germania - *Casa di produzione*: Olympia Film Gesellschaft - *Regista*: Leni Riefenstahl - *Direttori di produzione*: Walter Traut, Walter Groskopf - *Musica*: Herbert Windt - *Operatori*: Willy Zielke, Hans Ertl, Walter Freutz, Guzzi Lautschner, Kurt Neubert, Hans Scheib.

Olympia costituisce, per adoperare una terminologia commerciale, il « capogruppo » dei film tedeschi alla Mostra di Venezia di quest'anno. Ed è un documentario. Ma per trovare del buon cinema bisogna spesse volte ricorrere ai documentari. I quali sono tuttavia, un po' in decadenza. *Olympia* costituisce invece il prototipo del documentario, non soltanto in senso sportivo. Se delle Olimpiadi berlinesi del '36 il film vuole essere la cronaca, precisa in tutti i particolari, gara per gara, competizione per competizione, dando di ogni manifestazione le classifiche esatte, non si limita ad una documentazione arida senza legame alcuno tra una inquadratura e un'altra. Anche se la musica e meglio ancora il parlato dei diversi annunciatori servano a unire uno con l'altro gli episodi, v'è un racconto visivo: quel racconto, insomma, che è costato a Leni Riefenstahl due anni di lavoro di montaggio. Si tratta naturalmente di un montaggio sui generis. Non era possibile infatti trovare un rapporto di continuità tra inquadrature staccate: ciò che serve alla coesione del materiale è piuttosto il ritmo; quando addirittura di una gara non si segua a passo lo svolgimento.

Ma anche se il film avesse raggiunto con tale montaggio una unità, sarebbe stato comunque un documentario ben fatto ma nulla di più. Leni Riefenstahl ricordava di aver partecipato quale interprete e condirettrice, con Béla Balàsz, al film *La Luce Azzurra*, che tranne qualche battuta iniziale, era assolutamente muto. Il film si valeva di un montaggio magnifico e legava inquadrature e inquadrature di paesaggio, raccontando nello stesso tempo una vicenda appoggiata al personaggio femminile protagonista. L'accuratezza della composizione e l'equilibrio del ritmo risultavano evidenti. Più tardi a Leni Riefenstahl, che la

---

Vedi Tav. II, fig. 1 e 2.

cosa cinematografica conosceva da tempo essendo stata per qualche tempo attrice, venne affidato il film *Triumph des Willens*, documentario di attualità sul congresso nazionalsocialista di Norimberga, che ella trattò in forma insolita creando appunto quella coesione tra inquadrature che quasi sempre manca ai documentari di attualità. Il « racconto » era fatto talora con semplici attacchi, talora per analogie di inquadrature, talora infine per movimenti di macchina, i quali erano sempre usati funzionalmente.

Era naturale che per un grande documentario sulle Olimpiadi, la direzione venisse affidata a Leni Riefenstahl la quale, per realizzare il film organizzò come un piano tattico il modo di ripresa. Decine di operatori erano a sua disposizione, piazzati con le loro macchine in più punti. Leni Riefenstahl andava e veniva dall'uno all'altro, fermandosi là dove la gara era nel momento più saliente. Naturalmente seguire ogni gara ad ogni tratto era impossibile. Si trattava di aver fiducia nell'operatore collocato al suo posto, e soprattutto di aver fiducia in sè stessa e nell'uso delle forbici nella sala di montaggio. Ma quando il lavoro è preordinato in una forma esatta, il montaggio riesce facilitato. Non ci sono tra scena e scena stacchi assurdi, rovesciamenti di inquadrature. Ogni gara è vista secondo un determinato punto, e quando più visuali si rendono necessarie, subentra un altro elemento estraneo alla gara sì, ma ad essa intimante connesso: il pubblico: le sue reazioni, il suo entusiasmo, la sua ansia sono seguiti con lo stesso interesse con cui sono colte le fasi di una competizione sportiva.

In questo modo anche lo spettatore del film partecipa attivamente allo spettacolo, che assume, di conseguenza, il carattere di una vicenda. Si direbbe che il documentario cessa di essere tale, per raggiungere un significato di film a soggetto, protagonista un'idea: lo sport, o meglio l'emulazione sportiva. Di questo film a soggetto, ogni atleta diviene un personaggio importante; la sua sconfitta viene dal pubblico sentita; se ne intuisce il pensiero, quando lo si vede allontanarsi dal campo di gara senza essere riuscito a superare un compagno; come si partecipa all'entusiasmo dell'atleta vittorioso. Quando gli atleti del salto con l'asta rimangono la notte per proseguire la gara non terminata il giorno, e poche luci si accendono lontane e il silenzio è attorno e la sbarra di legno sale di centimetro in centimetro ed essi provano, riprovano, si sta svolgendo non una gara, ma un fatto molto importante. Le loro espressioni, i loro atteggiamenti, sono colti in tutti i particolari. Nulla è sfuggito alla Riefenstahl. In altri casi ella si è compiaciuta del ritmo estetico, del disegno

degli atleti. Ogni gara ha in fondo un modo speciale per poter essere vista. Analogo compiacimento estetico aveva dimostrato un altro regista, il Weidemann nel documentare le Olimpiadi invernali di Garmisch. Nel film di Garmisch a un certo punto i saltatori con gli sci venivano paragonati a bianche colombe che si librano nell'aria.

Ogni competizione sportiva potrebbe suggerire trovate di tal natura, le quali possono riuscire più o meno efficaci. La Riefenstahl ha mostrato certo suo compiacimento estetico nella introduzione del film, nelle battute di inizio, in cui fa un po' la storia delle Olimpiadi, o meglio ancora la storia dello sport che è una espressione di bellezza. Fanciulle ignude danzano contro un cielo nuvoloso, atleti si muovono nello spazio paragonando i loro corpi a celebri opere classiche. Il paesaggio della Grecia antica viene a sua volta, anzitutto, documentato, e la macchina da presa si muove intorno alle rovine dell'Acropoli. Eppure questa prima parte introduttiva è assai più fredda e meno avvincente dell'altra. La introduzione risente di tutto il gusto germanico d'oggi, e riflette l'ispirazione di una estetica pagana. Basterebbe poco perchè divenisse cinema decadente.

S'è detto che il metraggio complessivamente girato per *Olympia* è stato di cinquecentomila metri. Nessun film ha richiesto tanta pellicola. Ma era evidente che trattandosi di dover riprendere tutte le fasi di gare alle quali partecipavano atleti di cui non sempre si poteva prevedere il risultato, era necessario riprendere di ciascuno ogni atteggiamento, ogni momento della competizione cui era partecipe, senza preferenze di sorta.

Un'altra parte interessante del film è quella che mostra il lavoro preparatorio degli atleti, gli allenamenti, i riposi. Qui si fa ancora più evidente quella umanità che scaturisce poi nella visione delle competizioni. In altre parti ancora, altri elementi entrano in gioco: i cavalli per le gare di equitazione, le vele per le regate a vela, sono motivi che si prestano alla bella inquadratura. La Riefenstahl non ha mai trascurato la bella inquadratura. Sia nella prima parte che mostra il trasporto della fiaccola da Atene a Berlino, sia dopo, la posizione delle singole macchine da presa, nonchè l'uso di questo o di quell'obbiettivo, sono sempre studiati in modo che, dovendo mostrare la inquadratura risultante indipendente dalle altre, riesce sempre piacevole. Così la fotografia è sempre accurata e gli effetti migliori sono sempre ricercati. Del resto il film porta come sottotitolo « Festa di Popoli, Festa di Bellezza » (le due parti del film, che altrimenti per uno spettacolo nor-

male sarebbe, si dice, eccessivamente lungo); e quindi è logico pretendere che sia anche una festa per gli occhi dello spettatore. Ma come si è già detto, lo spettatore rimane piuttosto avvinto dal succedersi delle gare, dalla emozione che ogni gara suscita. In questo senso lo sport ha avuto il suo film.

IV.

HORDUBALOVE

I FRATELLI HORDUBAL

Origine: Cecoslovacchia - *Casa di produzione*: Lloyd Film, Praga Bruna - *Regista*: Mac Fric - *Soggetto*: dal romanzo di Karel Ciapek - *Sceneggiatura*: Karel Hasler e Karel Ciapek - *Operatore*: Jaroslav Blazek - *Musica*: Milos Smatek - *Scenografo*: Stepan Kopecky - *Interpreti*: Javarik - *Sistema di registrazione*: Tobis-Klang.

Il film è tratto da un romanzo di Karel Ciapek e questa indicazione è già bastante per indicarne il genere; chiunque infatti conosca, di quest'autore, anche solo i racconti pubblicati dalla « Slavia » di Torino e « L'affare Macropulos », edito a Milano dalla Alpes e rappresentato agli « Indipendenti » di Roma, s'è fatto un'idea precisa della sua maniera letteraria: in cui il ricordo delle terribilità di Dostoievschi, talvolta si diluisce nell'atmosfera locale (spesso campestre, epperò addirittura opposta), tal'altra si superficializza nell'aspirazione al ritmo nervoso del romanzo poliziesco.

Un simile tentativo di sposare profondità d'analisi e fatuo divertimento permane in questo film, e, come è naturale, lo stridore di queste due inconciliabili aspirazioni si rivela assai più lacerante nel film che non nel romanzo.

Che a tre quarti di racconto il lettore, o lo spettatore, ignori i personaggi al punto di non poter affermare con sicurezza chi di loro abbia commesso il delitto è naturale esigenza del romanzo e del film giallo; ma essa contrasta evidentemente colla buona presentazione e l'approfondimento, nello sviluppo, dei caratteri e delle situazioni. Così che, se le « dramatis personae » non sono marionette e i fatti narrati assurdità, non si può contare sulle ansie, sui colpi di scena, sul capovolgimento delle personalità che sono i consueti effetti di tensione e di sorpresa dei racconti sensazionali. E quando anche si riesca, come

nel caso di questo film, ad un ingegnoso compromesso che operi una specie di sutura tra le due maniere, non si ottiene, presso il miglior pubblico, che il rimpianto che tanta abilità e bravura sia servita a degradare un'opera che avrebbe potuto essere eccellente e che si trova invece a risultare come un *Eterno Marito* che si concluda in un *Processo di Mary Dugan*.

L'iniziale pittura di caratteri e di luoghi, fatta con tanta umana affettuosità, e lo sviluppo della situazione drammatica condotto con tanta intima forza di persuasione non meritavano la chiusa americaneggiante di quel teatralissimo processo con urla di avvocati, cazzotti e colpo di scena finale.

È interessante il fatto che questa chiusa movimentata, lungi dall'accrescere l'interesse dello spettatore, non fa che svuotare la davvero fortissima carica emotiva della prima parte del film. È strano che un regista della capacità di Mac Fric non abbia pensato che tutte le persone dabbene si sarebbero, in questo suo film, interessate alla maniera di costruire un lucchetto o di guidare i cavalli e al modo di sferrare diretti di un contadino reduce dall'America e di reagire, a stangate sulla testa, di quelli che non s'erano mai mossi dal paese, assai di più che non alla scoperta dell'autore del quasi misterioso delitto.

Questa è la grave crepa del film: che però va certamente messo tra le creazioni di primo piano a cui il cinema di questi ultimi anni ci ha purtroppo disabituato. Si veda con quanta prontezza il regista sappia cogliere l'aspetto vivo delle cose: pianura, montagna, roccie, cieli e la delizia di un freschissimo ruscello che si fa strada pigramente tra i sassi sotto un ponticello di tronchi o il rompere del cielo nero nel crosciante diluvio di un acquazzone interminabile; la scena sempre sicura del caratteristico e del rilevante ci porta al centro di quella natura e ce la rende familiare e nostra più che non farebbero lunghe descrizioni e minute analisi.

E il paese vive, colla cava di cemento sulla montagna e il lavoro dei campi al piano, col bestiame florido e pezzato, i poderosi cavalli e le ondeggianti file delle oche bianche; col fabbro, i gendarmi, l'osteria, i contadini e il vecchio della montagna, mai stupefatto di nulla, mummificato e taciturno, e solo a volte brevemente sentenzioso: « Perchè sei così buono? ». « Sono vecchio ». Ed ecco la invincibile terrosità della faccia di Hordubal, e quell'ercole longilineo del fratello, presentato, nel fisico e nel morale colla rara incisività di un'ottima sequenza di montaggio emotivo in una scena in cui salva un ragazzo dal-

l'esplosione e dalla frana. E infine magari un po' troppo letteraria, nella sua fissità e immobilità, la moglie di Hordubal, tipo per altro scelto eccellentemente, coi guizzi di sensualità fredda e pervertita che s'intravvedono sotto quei paciosi e piacevoli strati di lardo femminile. Buoni anche il garzone chiuso e violento e la bambina dai grandi occhi espressivi.

Il pericolo del folklorismo è stato evitato benissimo sacrificando coraggiosamente il pittoresco esteriore alla ricerca della comune umanità dei personaggi.

Mac Fric ha confermato in pieno le sue forti qualità artistiche che già gli conoscevamo dal suo precedente film: *Janosik il ribelle.*

V.

LE QUAI DES BRUMES

LA RIVA DEL DESTINO

Origine: Francia - *Casa di produzione*: Ciné Alliance - *Produttore*: Gregor Rabinovitsch - *Regista*: Marcel Carné - *Direttore di produzione*: Simon Schiffrin - *Soggetto*: Pierre Mac Orlan - *Dialoghi e sceneggiatura*: Jacques Prévert - *Aiuto Regista*: Walter - *Primo operatore*: Schüfftan - *Secondi operatori*: Page, Fossard, Alekan - *Fonico*: Archambault - *Musica*: Maurice Jaubert - *Scenografo*: Trauner - *Montaggio*: René Le Hénaff - *Interpreti*: Jean Gabin, Michel Simon, Michèle Morgan, Pierre Brasseur, Génin, Aimos, Delmont, Le Vigan - *Sistema di registrazione*: R. C. A. - *Distribuzione per l'Italia*: Colosseum.

Il cinema francese è da tempo caduto nella retorica della rappresentazione del male. Persone in declino, malati di spirito e di corpo, ubriachi e delinquenti sono stati i protagonisti di molti film, in cui l'obbiettivo ha ingrandito con la enorme chiarezza di un primo piano i particolari del vizio, la ruga del peccato o il segno del delitto, il marchio di una decadenza morale, di un brulichio di uomini alla deriva della società. Indagini crude e violente, spietate, di un mondo corrotto sono ancora all'ordine del giorno della produzione cinematografica francese. Ed è un genere ormai così diffuso, che le voci di taluni critici autorevoli della Francia stessa si sono levate per porre un freno

---

Vedi Tav. III, fig. 1.

al dilagare di una produzione che nel suo valore documentario non fa onore al paese. Dall'angolo visuale di questi film la Francia appare in preda a una anarchia dello spirito, che si vorrebbe gabellare per libertà; appare legata alle forme più basse della vita materiale, al disordine e alla violenza. Ed è logico che a simili interpretazioni si ribellino quanti abbiano senso di dignità e di orgoglio.

Nelle indagini cinematografiche dei film della malavita, vi è una maniera convenzionale di procedere, per cui con il contrasto si rafforza l'effetto. Quando la cupezza di un ambiente sembra aver tolto ogni speranza di luce, proprio allora una pallida fiaccola si accende e rinnova la fecondità di un motivo, secondo una curva ritmica di racconto, che si spezza nel finale con una brusca caduta. Nel fango del male, una conca d'acqua rispecchia il cielo, anche se il cielo è coperto di nuvole. Accanto alla desolazione di una anima sta sempre una favilla di bene e di fiducia; e la dialettica solleva il film sopra un piano di poesia.

In *Quai des brumes* l'immoralità si converte in pessimismo; e con delicatezza di tocchi visivi e di posizioni drammatiche, scivola lungo inquadrature grigie, quiete, che si innervosiscono di atti freddi e amari in sequenze piane e corrette. I personaggi si muovono quasi come fantasmi e vengono dal nulla per ricadere nel nulla. Sono coperti da una veste delittuosa, a buchi, attraverso i quali si intravvede il loro cuore, aggrovigliato di passioni disperate. Un suicida e un disertore, uomini che uccidono e sono uccisi, ecco i protagonisti. Soggetti di patologia criminale, che riescono nel film a caratterizzarsi con una umanità di gelo. Alcune note psicologiche, insolite in una materia così stanca e anormale, per la loro acutezza raggiungono persino il virtuosismo; ma fa pena — occorre subito aggiungere — che alcune doti di regia si disperdano in un argomento, che avverte già i sintomi della consunzione. Se d'altra parte in alcuni punti vi sono fratture narrative, qualche volta la causa è da imputarsi agli attori, i quali non sempre riescono a trovare la espressione giusta, complicata di accenti e di mosse, di mimica e di atteggiamenti, per un dramma, che vive spesso di queste espressioni e si nasconde in una smorfia di dolore represso o nel barlume di un sorriso. Se nel film il giovinastro che prende gli schiaffi, l'attore Pierre Brasseur, che ha una parte di interessante sviluppo, appare indeciso, è dovuto all'insufficenza dei mezzi artistici di Brasseur stesso. Sul filo di una squisita narrazione entrospettiva, il film perde qualche volta l'equilibrio, mentre qualche volta eccelle di una abilissima regia.

Con buon intreccio di gesti e di azioni si chiarisce l'amore dei due giovani, del soldato disertore e della ragazza pura, sfuggita per un miracolo alle insistenze di un suo tutore disonesto. È una zona di luce, in mezzo al buio di tanti errori e delitti. Jean Gabin e Michèle Morgan, hanno fissato un binomio di armonia: essi rendono plastiche le sfumature del sentimento, raccordi di sguardi e di parole, che li avvincono lentamente, inesorabilmente, per un destino più forte di loro. I due amanti sperano, sono i soli che credono ed abbiano ancora la forza di lottare in mezzo a un branco di abulici. La tessitura della loro unione ha la finezza di un ricamo di lusso è lieve, e raccoglie i toni più belli di tutto il racconto.

Il giovane regista di *Quai des brumes*, Marcel Carné, si allinea con i migliori registi dello schermo. Giornalista e scrittore fu per qualche tempo collaboratore di Jacques Feyder. Per quanto egli senta la influenza stilistica dei maggiori cineasti francesi, di Duvivier ad esempio, nel modo di descrivere i tipi e di raccontare un fatto, nella applicazione medesima di una trovata — vedi in una scena drammatica, una lotta di uomini, mentre la radio trasmette gli inni religiosi della Santa Messa — l'assimilazione della tecnica è in lui così completa, che non si avverte la saldatura dei pezzi, la congiunzione delle scene e entro lo stesso quadro la meccanica composizione, come d'ordinario si nota in ogni film francese.

La fotografia, fatica del vecchio e scaltro operatore Schüfftan, è meravigliosa. I toni bianchi e neri, ammorbiditi dall'uso dei filtri e l'equilibrio delle masse scure e chiare aderiscono con intenzioni poetiche al senso e al valore del film.

Possiamo chiamare *Le Quai des brumes*, per la sua forma e il suo contenuto, che si approfondiscono con accenti di verità, il canto triste della malavita.

Ma ci auguriamo, per l'intelligenza dei cineasti francesi e per la loro civiltà, che essi abbandonino, dopo questo film, la rappresentazione di un mondo che è chiuso, afoso, tormentato di disperazione e di miseria. Perchè involtolarsi nella melma a cercar chiodi di grano per la semina, quando vi sono interi campi coltivati?

VI.

PYGMALION

PIGMALIONE

Origine: Gran Bretagna - *Casa di produzione*: Pascal Film Productions - *Produttore*: Gilbert Pascal - *Registi*: Anthony Asquith, Leslie Howard - *Soggetto*: dalla commedia omonima di George Bernard Shaw - *Sceneggiatura*: W. P. Lipscomb - *Operatore*: Harry Stradling - *Musica*: Arthur Honegger - *Interpreti*: Leslie Howard, Wendy Hiller, Wilfred Lawson, Marie Lohr.

Questa volta il connubio cinema e teatro non ha avuto effetti disastrosi. Il film *Pigmalione*, il cui testo cinematografico è tolto dalla omonima commedia di G. B. Shaw, è piacevole, divertente ed elevato di tono. Il film si è attaccato, come un parassita, alla commedia, ne ha assimilato il contenuto, dandogli la veste dei suoi modi, intessendolo delle sue forme, di carrelli, primi piani e panoramiche; ha sottolineato le curve ritmiche del dialogo, rendendone le sfumature, ha espresso le movenze dei personaggi, come mai nel teatro sarebbe stato possibile e ha convertita una scena a tre pareti — e qui sta la magìa — in un corso narrativo di sequenze parlate. La traduzione è stata più accurata del solito, diluendo l'architettura scenica della commedia in un linguaggio cinematografico, che non ne alterasse lo spirito e non ne fosse una copia pedissequa; ma indovinando con una regia raffinata i punti essenziali e dinamici di una scena, e dando loro l'assalto, avvicinando l'obbiettivo alle persone del dramma e sfruttandone ogni risorsa, interpretando insomma il copione teatrale al lume di una cultura superiore.

Alla bellezza della traduzione ha contribuito indubbiamente anche il dialogo di Shaw. È un dialogo che si adatta in modo semplice al corso dinamico di un film. Esso zampilla di parole e di accenti, pieno di brio, con un movimento di immagini e di suoni, con sorprendenti frasi, con un saltellare minuto e concreto da emozione ad emozione, con battute scheletriche, insomma con una struttura che si spezzetta e varia ad ogni momento, in maniera che si potrebbe dire cinematografica. E poi nel caso particolare la commedia stessa si avvaleva di un materiale sonoro non comune. Raccontando le strane esperienze di un professore di fonetica, che vuol educare in tre mesi la pronuncia di una ragazza che si esprime con il gergo della strada, a tal punto che parli in maniera forbita e irriconoscibile, il dialogo si arricchisce di una quantità di suoni

universali, di un complesso sonoro e linguistico, per cui non è necessario conoscere l'inglese per capirlo.

Tanto più che a confortare il significato delle parolè concorrono anche le immagini.

Lo schema del film non si discosta da quello della commedia. Soltanto a metà, il film descrive un ricevimento dell'Ambasciata, di cui nella commedia vi sono solamente alcuni accenni e si vedono solo le conseguenze. I realizzatori cinematografici evidentemente non si sono lasciati sfuggire l'occasione per fare sfoggio di una messinscena candida di bianche pareti, di specchi e di bei vestiti, concedendosi un po' di spazio e di tempo per indulgere al gusto medio del pubblico. In questo brano alcuni personaggi sono inventati del tutto: il vecchio allievo del professore di fonetica è una figura che vive solo in questa scena e poi scompare. L'adattamento cinematografico non si è permesso altre licenze importanti. Il resto non è che un rifacimento, molto raffinato, della commedia, abile voltura e intreccio di situazioni sceniche. Dei protagonisti, Wendy Hiller, nelle vesti della scaruffata ragazza che vende violette, si muove come una gattina selvatica ed ha un volto bruttino e simpatico. Ella come è monellesca da popolana, è nobilmente composta da finta dama di classe ed il trapasso dall'uno all'altro stile è fatto con buona progressione. Qualche suo barbaglio mimico e gesticolante, in mezzo alle disordinate azioni della sua parte, si appunta indelebile nella memoria. Ella viene all'onore dello schermo con un portamento e una dizione, che non si appannano di fronte all'intellettuale figura artistica del suo compagno di scena, di Leslie Howard, quantunque questi abbia una tecnica interpretativa, corroborata sulle tavole dei palcoscenici di Europa e di America, filtrata attraverso il lungo esercizio, che si imprime nella celluloide, quale grafia del gesto ed arabesco del movimento, con una chiarezza espressiva d'eccezione. L'incedere di Howard ha il passo del lord di maniera; ma la sua voce, che sa dire con veemenza misurata le cose più forti e subitamente smorzarsi negli echi assonnati dell'accento, è una voce da prendere ad esempio. Egli indubbiamente è un uomo di cultura. Di questo film, a lato di Anthony Asquith, è anche regista. Se le case produttrici fossero meno avare di informazioni, sapremmo esattamente quale sia stato il suo contributo alla regia, che dall'analisi del film ci sembra essere un'opera di cesello della parola e di commento della commedia, affinchè essa avesse nel film la stessa fragranza e lo stesso piglio acidulo e lieto delle scene e non fosse priva degli ornamenti, anche se tradotti, della poesia teatrale.

VII.

BREAK THE NEWS

ABBASSO LA RECLAME

Origine: Gran Bretagna - *Casa di produzione*: Jack Buchanan Ltd. - *Produttore*: René Clair - *Soggetto*: da un racconto di Loic Le Gouradiec - *Sceneggiatura*: Geoffrey Kerr - *Aiuto Regista*: Albert Valentin - *Operatore*: Phil Tannura - *Musica*: Cole Porter - *Scenografo*: Lazare Meerson - *Costumi*: René Hubert - *Interpreti*: Maurice Chevalier, Jack Buchanan, June Knight.

Quando vedemmo *Break the News*, avevamo da poco riveduto alcune scene salienti dei *Due timidi* e qualche tempo prima ci erano stati offerti *Entr'acte* e *Il Cappello di paglia di Firenze*. È più facile stabilire una relazione tra questi primi film di René Clair e l'ultima produzione sua inglese che non trovare contatti fra il film britannico e *Sotto i tetti di Parigi* o *14 Juillet*, film nei quali un mondo particolare, quello della Parigi periferica, predominava con tutti i suoi motivi caratteristici sullo sviluppo stesso della vicenda. Nel caso di *Break the News* ci troviamo infatti di fronte ad un film non concepito da Clair, ma ad una produzione che deve tener conto di qualche esigenza, non ultima quella di dar modo al capo di produzione nonchè attore Jack Buchanan di prevalere, sia pure a fianco di Maurice Chevalier il quale, se non altro per la sua notorietà, pretende la sua parte di successo e desidera di rappresentare un ruolo di singolare importanza. Dopo *Il Fantasma Galante*, gli ammiratori di Clair attendevano con impazienza che egli scegliesse un nuovo soggetto. Entrato ormai nell'ambito della industria inglese, Clair avrebbe potuto andarsene da un momento all'altro o per ritornare in Francia (cosa che sembrava poco probabile) o addirittura per raggiungere Hollywood. Incontrò invece Jack Buchanan attore che se deve la sua notorietà alle operette e alle riviste interpretate a Londra e in particolare al Teatro Hyppodrome, era stato anche a Hollywood per interpretare un film di Lubitsch a fianco di Jeannette Mac Donald: *Montecarlo*. Non raggiunse in quel film un eccezionale successo personale, e lasciò che Maurice Chevalier fosse nuovamente il compagno della Mac Donald. Un giorno Chevalier e Buchanan si ritrovano insieme e con essi è Clair il quale, trovato il clima favorevole per lui negli stabilimenti cinematografici dei din-

torni di Londra, non pensa più di allontanarsi dall'Inghilterra, ma studia piuttosto di fare una combinazione con Buchanan che fonda addirittura una casa di produzione, realizzando anche altri film sui quali non abbiamo notizie precise: sappiamo soltanto che si tratta di operette nelle quali Buchanan ha modo ogni tanto di fare una cantatina.

In *Break the News* non deve cantare soltanto Buchanan ma anche Chevalier che in Gran Bretagna era stato *L'Amato Vagabondo,* e che non dispiaceva al pubblico britannico. Eccoli ambedue nelle vesti di due attori di varietà di secondo piano. Il loro nome sui manifesti è scritto in piccolo, tra i molti, mentre quello della prima attrice, della diva, spicca in lettere cubitali. Ma la diva ha un suo metodo per raggiungere la fama e per mantenerla: la pubblicità. Pubblicità la più sciocca, magari: ella ha smarrito il suo cagnolino e i giornali ne parlano, i giornali fanno interviste, i fotografi fotografano. La giovane donna fa le bizze, strepita. Invece François e Henry, non riescono a diventare attori noti. La notorietà è irraggiungibile per loro. Ci terrebbero moltissimo a vedere i loro nomi sui giornali e magari le loro immagini in fotografia. È appunto la fotografia di un presunto assassino pubblicata su un giornale che suggerisce ad uno di essi l'idea per raggiungere la desiderata notorietà: François fingerà di avere ucciso Henry che invece si allontanerà dal paese per ritornare quando François verrà condannato e, con la sua apparizione, confermare la innocenza di François.

Avviene infatti che in una nebbiosa notte François fa trasportare da un'autopubblica un baule per gettarlo dalla oscura riva del Tamigi. Ma il baule è vuoto perchè Henry ha lasciato lo scomodo luogo per prendere un treno e raggiungere la Riviera. Qui appare naturalmente travestito, attendendo di giorno in giorno di vedere sui giornali qualche notizia circa il suo assassinio. Ma purtroppo nessuna notizia.

Per quanto faccia, François non riesce a condurre verso di sè le ricerche della Polizia, la quale, invero, non si occupa affatto dello scomparso. Finchè una sera alla rappresentazione di una commedia musicale cui i due amici prendevano parte come semplici figuranti, e cui adesso partecipa il solo François, questi improvvisamente manifesta il suo amore per la prima attrice e confessa — fingendo che la battuta faccia parte della commedia — che per amore ha ucciso il suo rivale Henry. Si comincia a sospettare e finalmente egli viene arrestato. Sui

giornali si parla di lui e di Henry che aveva passato ore angosciose. Ma ore ancor più angosciose lo aspettano. Egli, travestito, viene scambiato per un certo generale fuggito da un Paese immaginario dove è scoppiata la guerra civile. In questo paese egli viene portato e condotto al tribunale di guerra. Riesce a fuggire di prigione vestendo la divisa del soldato carceriere e mettendosi il suo berretto. Ma il berretto è, nella divisa, l'unico segno di distinzione dall'altro partito, i cui soldati portano invece in testa il colbacco bianco. Egli incontra un gruppo di soldati in colbacco e non essendo ancora al corrente dei due partiti si lascia condurre da essi che si dimostrano tanto gentili, in un quadrato cortile. Si fa mettere in fila con altri soldati appoggiati ad un muro e vedendo che tra essi si abbracciano, compie anch'egli la stessa funzione. S'accorge però che si trova di fronte a un plotone di esecuzione. Una nuova fuga, un nuovo incontro con soldati in colbacco, i quali devono però difendersi da un assalto degli altri in berretto. Henry si impadronisce allora di un colbacco, mettendolo sul capo quando si trova di fronte a quelli di tal partito per sostituire tale copricapo col berretto quando si trova di fronte a soldati del partito avversario. A questo punto l'azione prende il ritmo tradizionale delle « fughe » caratteristiche del film di Clair, fino alla conclusione a lieto fine. François sta per subire la pena di morte quando l'amico sopraggiunge a salvarlo. Ora, eccoli protagonisti di una commedia musicale. La diva è raggiante e trova che essi sono dei « magnifici attori ».

Il soggetto non è di Clair, come s'è detto. Anzi la vicenda inventata da Loic Le Gouradiec ha fornito un'altra volta lo spunto per un film, giunto anche in Italia col titolo *Il morto in fuga* e diretto da André Berthomieu. I due amici erano Jules Berry (il finto morto) e Michel Simon (il finto assassino). La vicenda che non manca di comicità e le situazioni stesse, avevano suggerito facilmente delle scene comiche. Nel film di Berthomieu la macchia che doveva servire di indizio per la polizia, si trova per terra, mentre nel film di Clair è sulla coperta del letto. Ma la scena della Polizia che va in casa del finto assassino e si trova di fronte a François che tenta invano di far scoprire l'indizio, è analoga. La comicità insomma scaturisce dalla natura stessa del soggetto. Interpreti sufficientemente scaltri erano anche Michel Simon e Jules Berry. Due nuovi motivi sono stati tuttavia introdotti da Clair (immaginiamo che siano suoi piuttosto che dello sceneggiatore Geoffrey Kerr): Quando i giornali cominciano a parlare del fattaccio, il custode della casa dove il fatto avvenne conduce i forestieri e gli amanti di sensazioni a visitarla

e fa da cicerone. E tipicamente clairiano è il modo con cui si svolge l'avventura di Henry nel paese immaginario: soprattutto è riconoscibile nella trovata dello scambio dei cappelli il tono del regista francese Clair il quale è sempre più sorridente, per esempio, del suo connazionale Duvivier.

Facciamo questo parallelo perchè esiste un film di Duvivier in cui c'è una situazione press'a poco analoga a questa: nell'*Uomo del giorno* Chevalier raggiunge la notorietà ma per poco tempo; dopo di lui che per qualche giorno diventa l'uomo da tutti guardato, è un boxeur l'uomo del giorno e il chansonnier ritorna nell'oscurità. Invece i due amici di *Break the News* divengono dei « bravi attori ».

Non si tratta dunque di un film che nella carriera di Clair rappresenta alcunchè di eccezionale. O forse l'eccezionale c'è nel fatto che questo film dimostra come un regista personalissimo, anzi diremmo uno dei pochi creatori che abbia lo schermo, possa mettersi d'accordo con una industria come quella britannica: fatta cioè di eterogenei elementi, ma tuttavia portata ad un gusto abbastanza sottile dove sia il caso e dove soprattutto possa appoggiarsi a persone, come in questo caso Clair, senz'altro raffinate.

Clair si è valso in questo film di uno dei suoi vecchi collaboratori: Lazare Meerson, lo scenografo cui si debbono tra l'altro le architetture di *A me la libertà* e che purtroppo, nonostante fosse giovanissimo ancora, lo schermo ha perduto qualche tempo fa. L'operatore del film è Phil Tannura; non conosciamo qualche film importante da lui fotografato, ma ci sembra che l'illuminazione di questo sia sorvegliata e sicura; una fotografia insomma, quella di *Break the News*, senza effetti speciali, pulita come quella dei film americani migliori, ma di gusto un po' più fine. La musica è di Cole Porter, canzonettista alla moda, compositore di facili motivi, più eleganti che orecchiabili. Sue sono le canzoni di una delle tante *Follie di Broadway*. Gli interpreti agiscono come personaggi di un film di Clair, ma sembrano non tanto interpretare quanto imitare delle figure create da Clair. Si distingue tuttavia Jack Buchanan che potrebbe definirsi squisitamente inglese, e ciò basta a significare che egli avrebbe agito nello stesso modo anche senza essere diretto da Clair.

A questo punto giunti, vorremmo proprio vedere che cosa farebbe Clair a Hollywood. Premettiamo tuttavia che il film *Break the News* è in ogni modo alquanto divertente.

VIII.

URLAUB AUF EHRENWORT

PERMESSO SU PAROLA D'ONORE

Origine: Germania - *Casa di produzione*: U. F. A. Tonfilm - *Produttore e regista*: Karl Ritter - *Soggetto*: Kilian Koll, Walter Bloem, Charles Klein - *Sceneggiatura*: Charles Klein e Felix Lützkendorf - *Operatore*: Günther Anders - *Fonico*: Ludwig Ruhe - *Musica*: Ernst Erich Buder - *Scenografo*: Walter Röhrig - *Interpreti*: Rolf Moebius, Ingeborg Theek, Fritz Kampers, Oscar Sabo, Berta Drews, René Deltgen, Karl Raddatz.

Per noi questo è il miglior film a soggetto tedesco, presentato alla Mostra. E per talune sue qualità discorsive, sintattiche di linguaggio cinematografico, è un esempio notevole dello sforzo che il cinema tedesco sta compiendo per riacquistare quella fluidità nelle sequenze, quella varietà di inquadratura, soggettiva e commossa, quel convincente stile narrativo, che sono stati per lungo tempo suo peculiare segno distintivo. Tecnici ed artisti, hanno collaborato al film con una spigliatezza, piuttosto rara oggi da parte tedesca, dinamizzando i quadri, sciogliendoli al calore di una interpretazione svelta, e fermando nella celluloide gli attimi di una vita giovanile e disinvolta.

Nel film agisce uno stuolo di attori, che alla loro parte donano le briciole di un talento schietto, disegnando di ciascun personaggio i caratteri fisici e morali che restano impressi facilmente nella memoria. A fare i nomi, nomi sovente nuovi, di individualità nascenti, ci sarebbe da perdersi in un labirinto di lettere e in un elenco senza fine. Saranno cinquanta fra attori piccoli e grandi; cinquanta volti; cinquanta figure; tipi di un popolo, che ha la sua impronta razziale ben definita. Il fatto di aver dovuto ricorrere a tanti interpreti è un indizio della varietà del racconto rappresentato. La trama si impernia, infatti, su uno spunto a raggiera, che consente al film direzioni a scelta nel campo della narrazione. Un giovane tenente con il suo reparto di complemento in viaggio per Brandeburgo deve sostare alcune ore a Berlino. I suoi soldati, quasi tutti berlinesi, gli chiedono con ansia il permesso di scendere in città per qualche ora a rivedere persone e cose care. Per quanto esista un monito dei superiori di non concedere licenze, il tenente comprende l'agitazione dei suoi uomini e assumendosi una grave responsabilità, sulla parola di ciascuno di tornare, li lascia liberi.

Qui il racconto diverge in tanti rivoli, sulle orme di ogni singolo soldato. Chi corre dalla mamma, chi dalla fidanzata, chi dalla amica e chi dal maestro. E la macchina da presa tiene loro dietro compiacentemente descrittiva, mentre il montaggio intreccia i vari fili della trama in un ricamo unitario, cercando di evitare l'andamento episodico, per cui ogni scena avrebbe potuto sembrare parte per sè stessa, compiuta, e chiusa. Le migliori scene drammatiche sono quelle del soldato povero, che non trova la sua innamorata a casa e senza un soldo corre per la città, ricercandola disperatamente, e quella del soldato che i suoi amici vorrebbero disertasse. Una scena di bellezza commovente è quella del giovane musicista, del quale i suoi compagni di conservatorio suonano un brano musicale. Ci sarebbe voluto, forse, una maggiore coesione fra i diversi aneddoti raccontati, e una maggiore incisività nello scarnire i fatti singoli, onde evitare che alcuni siano a mala pena sfiorati, e abbiano una coloritura impressionistica imperfetta. Il film si apre a spicchi or sull'azione di questo or sull'azione di quel personaggio, confluendo le emozioni in un solo pensiero, nella sola idea dei soldati in vacanza per poche ore: ritornare in tempo alla stazione, ove il loro tenente li aspetta. Ed a dispetto d'ogni incertezza ritmica e spettacolare, il moto ascendente di una simile posizione narrativa, si riflette nel battito sempre più intenso delle inquadrature.

Questo film è la manifestazione più sincera dello spirito germanico. Il tema è severo. Aderendo alla concezione militare tedesca, ha dei buoni momenti di ispirazione sincera, che vincono anche il meccanismo della tecnica: in un groviglio di bene e di male, nell'urto dialettico della virtù con il vizio. La felice soluzione del film non sembra posticcia e convenzionale, ma una conseguenza logica dei fatti, anche se in taluni punti si sente qualche lieve forzatura.

Un posticino di merito spetta al regista nonchè produttore Karl Ritter.

IX.

PRISON SANS BARREAUX

PRIGIONE SENZA SBARRE

Origine: Francia - *Casa di produzione*: Cipra - *Produttore*: Arnold Pressburger - *Regista*: Léonide Moguy - *Direttore di produzione*: Michel Konstoff - *Sceneggiatura*: Hans Wilhelm e Léonide Moguy - *Scenografo*: Wakevitch - *Soggetto*: da una trama di Gina Kaus - *Dialoghi*: Henry Jean-

son - *Consigliere tecnico*: Alexis Dunan - *Operatori*: Christian Matras e Claude Renoir - *Interpreti*: Annie Ducaux, Roger Duchesne, Corinne Luchaire, Maximilienne, Marguerite Pierry.

Una casa di correzione per minorenni traviate, una giovanetta che trova la protezione della nuova giovane direttrice la quale vorrebbe istituire nuovi metodi per le corrigende: tutto ciò ricorda facilmente *Ragazze in uniforme*. Ci sono tuttavia delle varianti: la giovane direttrice ha nel medico della casa di correzione, il suo fidanzato; questi, a sua volta, è amato da Nelly, la corrigenda che a poco a poco diventa una brava ragazza, a tal punto che Yvonne, la direttrice, la farà uscire prima del tempo dalla « prigione senza sbarre » affinchè possa raggiungere il suo ex-fidanzato partito per terre lontane. Yvonne si dedicherà invece completamente alla sua missione. Il film va tuttavia considerato, nonostante il precedente germanico, uno dei più originali film della recente produzione francese. Il soggetto ha naturalmente una morale, anzi più morali che riescono ovvie. A un certo punto la giovane direttrice, imponendosi sulle contrastanti idee delle vecchie e arcigne istitutrici, sostenuta soltanto da una di esse, bonacciona ed innocua, prorompe in uno slanciato discorso che via via si trasforma in immagini le quali mostrano in un ritmo di montaggio crescente, le riforme che alla casa di correzione vengono portate affinchè le fanciulle si trasformino e raggiungano il bene, la sanità spirituale. Non tanto però su questo motivo insiste il film quanto sulla parte erotico-psicologica. Il regista Moguy è stato aiutato in questo dagli interpreti, o meglio dalle interpreti poichè il meno riuscito dei personaggi è proprio il dottor Marechal che Roger Duchesne ha interpretato con impegno forse, ma senza un risultato del tutto soddisfacente. In fondo, pur costituendo il nucleo della vicenda sentimentale, è una figura soltanto rappresentativa, essendo lasciato alle due donne Yvonne e Nelly il compito di condurre lo sviluppo sentimentale in forma originale. L'ambiente di una casa di correzione per minorenni è senz'altro piuttosto suggestivo. In fondo i soggettisti hanno scelto una strada in parte già battuta per sfruttarlo. Non si può negare però che la regìa di Léonide Moguy manchi di vigore. Ma è evidente che le lodi maggiori spettano a Corinne Luchaire, la « rivelazione » del film, la fanciulla traviata che si trasforma. Ciò che costituisce il pregio della sua interpretazione del personaggio di Nelly è l'aver saputo passare gradatamente, senza sbalzi di sorta, dallo stato d'animo iniziale a quello con-

clusivo. Ella è la ragazza che al principio non ragiona affatto, per giungere alla fine a essere implicata in un dramma sentimentale che per lei ha il suo peso. La sua aggressività iniziale, quel suo furiosamente agitarsi quando la portano nella casa di correzione, si trasformano a poco a poco in espressioni e atteggiamenti dolci e toccanti. Il cinema francese ha acquistato una nuova attrice che non si lascierà sfuggire; senonchè la Luchaire è stata chiamata in Inghilterra da Alexander Korda per interpretare una versione inglese di *Prison sans Barreaux*. È probabile che il regista inglese preposto a tale iniziativa — Brian Desmond Hurst — sia stato più casto del suo collega Moguy, il quale non ha mancato di compiacersi di una scena erotica tra la ragazza e il giovane medico che si era recato per assistere al parto di una mucca; scena, tuttavia, riuscita, per la presenza della Luchaire. Analoghi compiacimenti ci sono nei duetti tra la direttrice e il medico nella prima parte del film. Quanto alla tecnica essa risente della consuetudinaria tecnica dei registi francesi; e cioè una tecnica imprecisa, con movimenti di macchina ingiustificati: i teorici della grammatica del film condannerebbero senz'altro il modo con cui Moguy ha inquadrato un dialogo tra la direttrice e la fanciulla, dialogo in cui le due attrici fanno del loro meglio: dal punto di vista della recitazione una delle scene migliori del film.

X.

LA MORT DU CYGNE

FANCIULLE ALLA SBARRA

Origine: Francia - *Casa di produzione*: S. R. D. - Jean Desbrosses - *Regista*: Jean Benoit-Lévy - *Collaboratrice*: Marie Epstein - *Direttore di produzione*: Maurice Orienter - *Soggetto*: Paul Morand - *Dialoghi e sceneggiatura*: Jean Benoit-Lévy e Marie Epstein - *Operatore*: Burel - *Fonico*: Teisseire - *Musica*: J. Z. Szyfer - *Scenografo*: Carré - *Sistema di registrazione*: R. C. A. - *Interpreti*: Yvette Chauviré, France Ellys, Jeanine Charrat, Mauricette Cébron, Mady Berry, Claire Gérard - *Distribuzione per l'Italia*: Colosseum Film S. A.

La Mort du Cygne è un film che delude e la delusione è tanto più grave, in quanto il film è firmato da due registi, che, per il passato ave-

---

Vedi Tav. III, fig. 2.

vano realizzato con *La Maternelle*, un'opera di eccezionale bellezza; e in quanto tratta un argomento di psicologia infantile, di una acutezza elegante e strana, che i due autori sembravano particolarmente adatti a sviluppare.

Jean Benoit-Levy e Marie Epstein già avevano rivolto la loro attenzione al mondo tormentato dei bambini, che spalancano gli occhi al male, prima ancora che ne possano aver coscienza, e che dal male sono feriti, nel profondo della loro sensibilità, prima che la natura abbia loro apprestato i mezzi per la difesa. E ne avevano tratto un film amaro e sconsolato, in cui i personaggi, alti tre palmi, recavano l'impronta dell'artista che li aveva allevati e si imprimevano, nel corso delle sequenze, con alcuni primi piani di una crudezza ed emozione singolari.

Anche nella *Mort du Cygne* gli interpreti sono bambini; ragazzi impuberi, pieni di fremiti, presi talvolta nel turbine di un destino più grande di loro e che della loro fragilità non tiene conto. E questi piccoli esseri ne restano sconvolti, soffrono, piangono e tremano, e poi, legati sempre al destino, rigioiscono e ridono, perchè la vita li riprende e li lancia nel giuoco dell'umanità, che, se spesso è triste, ha tuttavia i suoi momenti buoni e generosi. Nel film si avvertono fratture, stanchezza e disarmonie, che tolgono ai personaggi il vigore e l'accento della sincera ispirazione.

Siamo nel mezzo di uno sciame garrulo e cinguettante di danzatrici dell'Opera di Parigi, « petits rats » dai cinque ai tredici anni: minuscole personcine, che vibrano sulle punte dei piedi, adagiandosi al ritmo della musica classica. Sino dall'inizio del film, sino dal primo contatto visivo con queste danzatrici, si nota che qualcosa non è completo: non c'è la bellezza e l'empito descrittivo, con cui ci si immaginerebbe la rappresentazione di un corpo di ballo.

L'obbiettivo indugia incerto e stenta a trovare il mordente di una scena, il centro ideale di un carattere o di un tipo. E quando lo trova, o l'inquadratura troppo lunga o l'interpretazione dilettantesca degli attori, piccoli e grandi, ne spappola l'efficacia. Ad esempio, le inquadrature delle tre amiche, riunite a circolo, nella palestra di danza, sarebbero bene eseguite, se il cicaleccio e le confidenze delle tre, il loro colloquio mimico avesse sempre quella sostenutezza e quel fervore interpretativo, che sono necessari alla buona narrazione.

La trama, in poche parole, è questa. Rosa Souris, giovanissima allieva della scuola di ballo dell'Opera, per il suo talento eccezionale è protetta dalla prima ballerina Baupré, cui è legata da grande affetto.

E per questo affetto, quando un'altra ballerina, la Karine, più abile, sostituisce la sua benefattrice nella danza *La Morte del Cigno*, ella è così addolorata, che fa in modo di ferire la nuova venuta e impedirle di danzare. La Karine rovinata deve adattarsi a maestra di ballo. In seguito, per diverse circostanze, questa diviene amica della bambina Rosa, la quale, presa dal rimorso, un giorno per un bisogno di liberazione si confessa a una coetanea. La voce dell'azione delittuosa si sparge e anche la maestra ne viene a conoscenza. L'allieva vorrebbe morire. Ma Karine, vedendo nella ragazza, che ha grande talento, la continuazione di quell'arte, che è stata ed è tanta parte della sua vita, le perdona.

La trama ripete situazioni, che il cinema ha già trattato. Vi sono degli accenni che fanno pensare a *Ragazze in uniforme* ed ai casi psicologici di quel film tanto celebre. Ma vi è una sostanza, che è pertinente ai realizzatori Benoit-Lévy ed Epstein. Essi tendono più verso l'analisi del male, che a quella del bene e dal gorgo triste della società traggono gli elementi per la loro opera. Nel film è migliore la parte in cui la piccola protagonista pensa di far cadere la Karine in modo che ella non possa più danzare. Come una bambina di dodici anni pensi ad una azione delittuosa e la porti a compimento è narrato con stile semplice ed espressivo.

Per quanto difetti un po' la logica successione degli stati d'animo dell'adolescente, ciò è più convincente che non l'analisi del rimorso della ragazza e delle sue pene, che sembra a tratti una aggiunta superficiale e una pietosa convenzione borghese. Bello è il movimento delle mani della ragazza quando, sotto la botola fatale, da cui precipiterà la danzatrice, ella aspetta il momento propizio per togliere i puntelli: le mani disegnano, al ritmo della musica che in sordina arriva sino a lei, i passi, e le giravolte e gli armonici contorcimenti della danzatrice. È questo il momento più drammatico del film e che da solo sostiene un largo brano narrativo.

Per il resto il film è disuguale, e le inesperienze degli attori vengono spesso alla superficie.

Nessun attore merita di essere citato, tranne forse la piccola Rosa, Janine Charrat e una sua paffutella e gioconda compagna, di cui non ricordiamo il nome: per intenderci colei che diffondè il segreto di Rosa.

XI.

JEZEBEL

FIGLIA DEL CAPRICCIO

Origine: America - *Casa di produzione*: Warner Bros. First National - *Regista*: William Wyler - *Direttore di produzione*: Henry Blanke - *Soggetto di*: Owen Davis Sr. - *Sceneggiatura di*: Clement Ripley e Abem Finkel - *Operatore*: Ernest Haller - *Interpreti*: Bette Davis, Margaret Lindsay, George Brent, Henry Fonda, Donald Crisp.

Il film *Jezebel* non ha il taglio di un'opera d'arte, non ha una composizione narrativa straordinaria, ma resta lo stesso un bel film, immaginoso, vario e nel suo genere — un genere popolare, che rimescola gli elementi commossi della realtà e del sentimento — perfetto. È il frutto di una oculata organizzazione, a capo della quale stanno uomini di buon intuito commerciale, i quali pur non azzardando denari, ove non sia un tornaconto d'oro, mediante i loro organi periferici, squisiti tentacoli di una macchina mostruosa, suggono gli umori del pubblico e realizzano dei film, che sono l'essenza media dei gusti universali. Il film *Jezebel* aderisce romanticamente a quanto di bello e di sentimentale può immaginare un borghesuccio, di discrete rendite finanziarie. E vi aderisce con una tecnica e una fattura di taglio corretto. Anzi la tecnica, per l'uso opportuno che se ne è fatto, vibra di una insolita commozione. Talune inquadrature, in cui a persone e a oggetti in primissimo piano corrispondono altre figure dell'azione; o in cui la macchina da presa si è sveltita in posizioni soggettive dal basso o dall'alto, di scorcio e di profilo, sembrano originali. Ma di fatto di veramente originale c'è poco. In questo film alcuno potrebbe notare il dinamismo avventuroso del *Capitano Blood* o la vivacità narrativa de *La vita del dottor Pasteur*, il senso emozionale di *Robin Hood* e quello drammatico de *La pattuglia dei senza paura*, potrebbe scorgervi i segni di altri precedenti film della Warner Bros., e sarebbe nel vero. Ogni film di questa casa produttrice è un po' la condensazione di una tecnica e di una sostanza, elaborate nel tempo attraverso a una attenta esperienza, ed è sempre il risultato di uno sforzo collettivo. Anche variando quindi i realizzatori, resta sempre un livello di racconto, che si assomiglia. E non è raro il caso che anche lo stile sia identico, per quanto varii regista. William Wyler, che ha diretto *Jezebel* ha il contrassegno stilistico di un Keighley o di un Dieterle. È lo stesso mestiere, che si impara nelle fucine, con gli stessi collaboratori, con gli stessi mezzi e sopratutto sotto

l'imperio di una stretta corporazione tecnica ed artistica. Nei riguardi di *Jezebel* il sistema ha raggiunto risultati notevoli. La perfezione, misurata al cronometro, delle entrate e delle uscite dei personaggi, dei loro movimenti e del loro inserirsi nell'equilibrio di un quadro, il montaggio sciolto e corrente, la illuminazione mossa di ombre e di chiarori, drammatica e viva, nel complesso l'andatura passionale del film, gli danno una veste plasticamente lussuosa. Senza contare l'apporto visivo e parlato degli attori, che danno prova di un mestiere abilissimo.

Bette Davis, nelle vesti di Giulia, ragazza eccentrica e disinvolta, indipendente ed autoritaria, è una interprete d'eccezione. In taluni primi piani, ella sostiene con freschezza il peso della espressione mimica, che da sola deve rispecchiare gli interni moti dell'animo. I suoi occhi isterici e aperti su un volto nervoso parlano; i suoi lineamenti fremono di impercettibili reazioni; ella anche del suo silenzio fa linguaggio, un muto e lungo racconto di pene e di gioie. E poi, come si muove, come corre, come danza e ride, si distingue per la sua femminilità spinta. Attrici come lei possono dare calore di sincerità ad alcuni caratteri un po' strani, che il cinema tratta sommariamente. In questo film la parte principale non sarebbe accettabile, se la Davis, per grazia di un incavo spirituale, non rendesse il suo personaggio comunicativo. Giulia è una ragazza selvatica e una testarda. A causa delle sue sciocche stravaganze, il giovane fidanzato l'abbandona e sposa un'altra. Ella ne è così addolorata e punta di gelosia, che per volersi vendicare causa la morte del fratello di lui. Poi si pente e si immola in un sacrificio che la ricongiunge sulla soglia di un lazzaretto di appestati con il suo innamorato. Orbene tale figura femminile è sostenuta psicologicamente dall'arte di Bette Davis. Accanto a lei Henry Fonda, malinconico e triste ragazzo, un po' rigido, per contrasto ne mette ancor più in rilievo le luci.

XII.

PANENSTVI

VERGINITA'

Origine: Cecoslovacchia - *Casa di produzione*: Lucerna Film - *Regista*: Otakar Vávra - *Soggetto*: Marie Majerová - *Sceneggiatura*: Otakar Vávra, Marie Majerová - *Operatore*: Jan Roth - *Musica*: Roman Blahnik - *Sce-*

nografo: Stepan Kopecky - *Sistema di registrazione*: Tobis-Klang - *Interpreti*: Lida Baarová, Adina Mandlová, Jaroslav Prucha, Ladislav Bohac, B. Veverka, O. Ballon.

Il versatile Otakar Vavra ci racconta con questo film, tratto da un romanzo della signora Majerova, una storia coraggiosamente sgradevole, priva degli allettamenti e lenocinii che sono i soavi licori onde i cinematografari son soliti ad aspergere gli orli del vaso che eccezionalmente contenga succhi amari, ancorchè salutari. Anche qui è una lontana eco delle tempeste dostoievschiane, sfatte però nella pioggerella « larmoaiante » del romanzetto femminile alla maniera di Wicki Baum.

Una bella ragazza, che vive del suo lavoro e si difende coraggiosamente dagli assalti maschili che le sue attrattive e la sua povertà rendono frequentissimi, è scacciata di casa per l'insana passione che ha involontariamente risvegliata nel padrino; diviene quindi commessa di un grande caffè ristorante metropolitano e quivi incontra un giovane musicista del quale s'innamora. Quando questi, che è tubercoloso, ha necessità di cure e di montagna, la ragazza, decisa a salvarlo ad ogni costo, decide di darsi ad uno sporco tipo di vecchio ganimede, che più volte l'aveva insidiata. Ma al momento di cedere, ella non riesce a superare lo schifo della situazione, e, sempre per lo stesso intento, sposa il proprietario del locale in cui lavora. Ma quando si reca a portare il denaro al giovane musicista questi è già morto. Il sacrificio è stato inutile. Che le cose non si aggiustino all'ultimo momento, come vogliono le buone regolette degli industriali del cinema e dei registi da strapazzo, è cosa di cui va data lode agli autori di questo film; chè allora sarebbe stato inutile presentare queste ragazze che lavorano e questa gioventù di sobborgo senza mai il timbro argentino di una risata felice, e l'avere frugato nella più desolante chincaglieria degli ambienti di periferia cittadina, sempre venati di tristezza e di decadenza; l'averci mostrato la più minuta quotidianeità, l'insoluto conto del pizzicagnolo, la pettinatura del fratellino scontroso, la rammagliatura delle calze, la sciacquatura dei piatti, le occhiate avide degli uomini, le occhiate oblique delle compagne, la casa equivoca, l'offerta del portiere di una camera alla coppia idealmente innamorata, l'assillo della miseria e la vanità degli slanci.

Una storia di questo genere esigeva certamente un po' più di nerbo e una più drammatica spezzatura per non rimanere, com'è avvenuto, nel vagamente commovente e per non far rilevare, qua e là, perfino una

certa leziosaggine del morboso, del lievemente sapido, e la ricerca della poesia del bruttino, del sudaticcio, del vischioso, del molle. Una gran cura di verità che s'è cercato di attingere per la somma più che per la scelta dei particolari e, a volte, anche con qualche forzatura nel definire fisicamente certi tipi, ad esempio il signor consigliere o assessore che fosse.

Se tuttavia paragoniamo mentalmente questo film alle grossolane commedie e ai drammoni che si sfornano in serie dalle grandi case cinematografiche, non possiamo non trarre buoni auspici per la rinascita della cinematografia europea. Che si avvia, ormai abbastanza decisamente, per quella strada che la porterà all'indipendenza dalla produzione americana.

Lida Baarova è certamente un'attrice aggraziata e piena di talento che, nella sua difficile parte, ha mostrato molta composta bravura.

XIII.

TEST PILOT

ARDITI DELL'ARIA

Origine: America - *Casa di produzione*: M. G. M. - *Regista*: Victor Fleming *Direttore di produzione*: Louis D. Lighton - *Soggetto*: di Frank Wead - *Sceneggiatura*: Vincent Lawrence e Waldemar Young - *Operatore*: Ray June e Charlie Marshall - *Fonico*: Wally Wallace - *Interpreti*: Clark Gable, Myrna Loy, Spencer Tracy, Lionel Barrymore.

Tutti sono oggi d'accordo nell'affermare che il cinema, in quanto arte, può far suo qualunque argomento; più ancora: per il confluire in lui di diverse tecniche artistiche, il cinema è, più di ogni altra arte, libero nella scelta dei suoi soggetti. E tuttavia si deve ammettere che esiste una materia più propriamente cinematografica di un'altra, una materia che meglio aderisce alle qualità più proprie e più specifiche del cinema, alle sue qualità « esclusive ». L'ambiente aeronautico, ad esempio è tipicamente cinematografico; un ambiente che solo il cinema ci può presentare direttamente e ci può, coll'efficacia della visione, rappresentare analiticamente e profondamente. Quali sono le sensazioni di un pilota nella tempesta? Come la schiva egli? Come la combatte? Tutto questo noi possiamo averlo intuito da descrizioni lette-

rarie, ma solo alla visione di un buón film aeronautico possiamo intenderlo appieno.

Perciò l'assunto fondamentale de *Gli Arditi dell'Aria* — illustrare la vita dei collaudatori di apparecchi — ci è sembrato immediatamente eccellente. Ecco un mestiere che determina una condizione umana ricca di profondissimo interesse; per le variazioni psichiche che il continuo essere in pericolo di morte deve produrre e per il particolare senso della vita che deve nascerne; per la nuova etica che deve sorgere sulle nuove radici di così inconsuete e nuove sensazioni quali quelle del volo ad alta quota, della fuga dalla tempesta al di sopra delle nuvole, del precipitare nel vuoto appesi ad un paracadute che dovrà a un dato momento aprirsi ma che potrebbe anche non aprirsi.

Un mondo nuovo da scoprire al pubblico: un mondo da far vedere dall'interno, nel quale ogni spettatore sarebbe felice di poter penetrare rendendosi conto di quanto, nell'esteriorità spettacolare dei grandi apparecchi, non si vede nè s'intravvede: un mondo in cui la analisi minutissima soltanto può cogliere il particolare apparente insignificante e tuttavia denso di conseguenze. Un mondo in sostanza che esige, per essere illustrato ed inteso, il dettaglio, il primo piano, il montaggio rapido.

Mondo quasi inedito abbiamo detto. Ma l'inedito — lo sanno anche i portieri degli stabilimenti cinematografici — è il più gran nemico della florida industria del film. La quale, precisamente perchè è una industria, non ammette che il convenzionale e lo schema sperimentato, collaudato, sicuro.

E non sarà certo il ruggente leone della Metro Goldwyn Mayer quello che ci darà mai delle sorprese. Una grande casa non può correre l'alea di un insuccesso glorioso. E dunque non si tratta qui, nè mai, di opere d'arte, ma di una specie di gioco; che nelle prime battute e nell'impostazione pone gli elementi, non di una narrazione, ma di una specie di « cruciverba », facile per di più, perchè il piccolo orgoglio del più piccolo pubblico possa crogiolarsi nel piacere della non faticata soluzione.

Che cosa può avvenire ad un pilota che una tempesta abbia costretto ad atterrare in un campo di fortuna per il quale gli viene incontro sorridendo Myrna Loy? Tutti lo sanno: egli se ne innamora e la sposa.

E se egli ha un amico e gli capita di non comprendere appieno sua moglie e di non esserne appieno compreso? C'è da esitare? L'ami-

co... Ma non vorremmo togliere il piacere al pubblico che ancora non ha visto questo supercolosso di credersi abbastanza intelligente per il fatto di indovinare via via alla visione del film il suo sviluppo: si sa che questo non è lecito alla critica che non voglia farsi qualificare di libellistica. E lasciamo dunque che ognuno prenda il suo piacere dove lo trova.

Il film ha inizio con una serie di smagliantissime riprese di apparecchi e di voli che confermano la grande perizia e il gusto fotografico del regista, Victor Fleming, che, come è noto, ha esordito ai suoi tempi, come operatore.

E la fotografia, nella tempesta in aria e nella scena del forzato atterraggio, ha proprio il valore narrativo che le compete; essa mette in rilievo sempre il particolare significativo, ora con speciali effetti luministici, ora inserendolo, abilmente isolato, nell'inquadratura, in una progressione di montaggio evidente ed efficace.

E si viene ai personaggi e alla storiellina loro, raccontata, chiacchierata, recitata fino alla disperazione. Non si capisce dove sia il sale della piccola noiosa e lenta vicenda umana che ci si racconta così stentatamente: le situazioni sono appena accennate e lasciate cadere, i caratteri non esistono e lo svolgersi dei fatti è condotto sul solito schema trito e ingenuo.

Anche la recitazione (Clark Gable, Spencer Tracy, Mirna Loy, L. Barrymore) per il mancato approfondimento dei caratteri e delle situazioni rimane generica e scialba; e sua unica parvenza di valore è ancora quel « magnetismo » personale degli attori che nel mondo cinematografico si chiama « sex appeal ».

Belle sono però nel film tutte le scene di aviazione; la catastrofe di un velivolo e il salvataggio di un pilota col paracadute, la gara aerea, coll'episodio minore, questo pieno di discrezione e di emotività, della moglie del pilota caduto, e il volo di collaudo di un apparecchio carico di zavorra che, nella paurosa discesa « a vite » della caduta, schiaccia, uccidendolo, il meccanico.

Queste migliori sequenze generano è vero un senso di discontinuità fastidiosa per la contiguità con le altre di così scarso valore; ma, dal confronto, prendono anche un più vivo rilievo.

XIV.

CECH PANEN KUTNOHORSKICH

LA CORPORAZIONE DELLE VERGINI DI KUTNA' HORA

Origine: Cecoslovacchia - *Casa di produzione*: Lucerna Film Co., Praga - *Regista*: Otakar Vávra - *Direttore di produzione*: Jan Sinnreich - *Soggetto*: Zdenek Stepanek - *Sceneggiatura*: Otakar Vávra - *Operatore*: Jan Roth - *Fonico*: Josef Zora - *Musica*: Jaroslav Kricka - *Scenografo*: Stepan Kopecky - *Interpreti principali*: Zdenek Stepanek, Adina Mandlová, Hana Vítová, Jirina Sejbalová, Elen Hálkova, Helena Friedlova, Ladislav Pešek, Frantisek Smolik, Anna Steimarova, Theodor Pistek, Bedrich Karen, Vaclav Vydra.

Oltre al film psicologico-naturalista che ebbe il suo principale rappresentante in Gustav Machaty, la Cecoslovacchia ha trattato nel cinema anche il genere comico: non molti furono i prodotti in questo senso, ma tuttavia caratteristici: ci fu anzi una coppia di comici interpreti tra l'altro di un film diretto da Mac Fric presentato a Venezia in una delle passate Mostre. Ma una intonazione comica o meglio buffonesca è avvertibile anche nel film *Janosik* dello stesso Fric. Il film aveva un finale tragico ma conteneva due sequenze — la burla che Janosik fa ai suoi inseguitori e la scena della festa in cui Janosik e compagni si sostituiscono ai ballerini — ricche di vivacità. Anche *Cech Panen Kutnohorskich* è come *Janosik* un film in costume; il sottotitolo definisce questa produzione « commedia eroicomica del bere e dell'amore »; il personaggio principale, Mikulas Dacicky di Heslov, è una figura della storia cecoslovacca: una figura di Casanova cinquecentesco, amante, come il veneziano, delle belle donne. Le fanciulle del Paese di Kutna Hora lo amano infatti tutte un poco. Meno una: colei che Mikulas finirà a sposare. Egli ha un servo, secondo la tradizione delle commedie eroicomiche; e il servo tenta di fare quello che fa il padrone. Questi tuttavia non si limita ad impiegare il suo tempo con le belle donne: intende salvare perchè accusato senza che sia colpevole, il capo dei minatori il quale aveva parlato chiaro a proposito di certo Wolfram, un imbroglione alchimista che aveva invano promesso di ricavare argento da metallo senza valore: e intanto vuotare le tasche del capo della Zecca, facendosi retribuire per i suoi esperimenti. Dacicky raggiunge il suo intento: Wolfram è preso mentre tentava di fuggire, ed il capo dei minatori è salvo.

Il tono della vicenda e lo stesso costume cinquecentesco suggerirono evidentemente al regista scene che ricordano *La Kermesse Eroica;* mentre però nel film francese una donna è al centro della vicenda, qui è l'uomo che predomina. Lo stesso Stepanek che è il protagonista del film, ne ha ricavato la trama dalla storia. Non si può dire che egli sia un attore molto attraente; la sua recitazione risente in più punti della origine teatrale. Anche alcune delle donne provengono dal teatro; ma la recitazione loro è senz'altro spontanea e viva. Adina Mandlova, per esempio, nel ruolo di una ragazza di strada che ama divertirsi, riesce assai schietta e appare nella scena che è forse la più brillante del film; quando, per dare un esempio di moralità, viene pregata di esporsi sulla pubblica piazza alla berlina. Il regista Vavra ha creato in questo punto un movimento di folla e ha curato nei dettagli le espressioni dei personaggi dimostrando molta scioltezza e padronanza. Del resto la regia di tutto il film denota una sicurezza non comune nel saper condurre ogni tratto della vicenda: la quale è in fondo piuttosto frammentaria, episodica. La successione dei varii episodi e le stesse avventure del protagonista sono determinate piuttosto da una meccanicità esteriore che non da una intrinseca necessità. A veder questo film dà l'impressione un po' di aver tra le mani una matassa di filo spezzato in più punti; finita una parte se ne prende un'altra attorcigliata alla prima, e così di seguito. Ogni tanto il regista indugia a mostrarci magari una bella ragazza intenta al lavoro che vien fermata dal dongiovanni Dacicky; e l'episodio termina dopo un bel primo piano della fanciulla senza che abbia altra funzione se non quella di fare intendere che Dacicky ama le belle ragazze. Ogni episodio contiene tuttavia in sè qualche elemento piacevole: vuoi soltanto un seguito di inquadrature ben angolate, o un movimento scenico ben congegnato o un particolare messo al punto giusto o una battuta spiritosa. Si tratta insomma di un film guidato da mano scaltra, anche se il regista, per quanto abbia ormai realizzato altri film, sia da considerarsi fra i nuovi del cinema cecoslovacco. Se il cinema cecoslovacco fu rivelato al pubblico di Venezia e conseguentemente ai produttori americani che chiamarono a Hollywood Machaty, ma per lasciarlo inattivo, quattro anni fa, si può dire che oggi abbia raggiunto un livello tecnico artistico abbastanza sostenuto. Il complesso dei collaboratori alla realizzazione di *Cech Panen Kutnohorskich* appare affiatato bene; decorose sono le scene e altrettanta decorosità hanno i costumi. La fotografia ha sempre un giusto tono; del resto, gli operatori cecoslovacchi hanno avuto successo. La musica di Jaroslav Kricka ha poi la funzione

di dare il ritmo allo svolgimento degli episodi e il compito è assolto con eleganza. Tutto è a posto quindi per una buona, onesta produzione che tende ad avere forse uno scopo industriale più importante che non quello di altri film boemi. Forse la levità con cui la vicenda è trattata, la vicenda stessa, vorrebbero essere dei passaporti perchè il film oltrepassi i confini della Cecoslovacchia.

XV.

EN KVINNAS ANSIKTE

VOLTO DI DONNA

Origine: Svezia - *Casa di produzione*: A. B. Svensk Filmindustri - *Regista*: Gustaf Molander - *Soggetto*: da una commedia di François de Croisset - *Operatore*: Ake Dahlqvist - *Interpreti*: Ingrid Bergman, Anders Herikson, Magnus Kesster, Gösta Cederlund, Tore Svennberg, Goran Bernhard, Georg Rydeberg.

Il film è tratto da una commedia di De Croisset e realizzato da quel Gustaf Molander che, ai tempi del muto, salì in buona fama, come erede e continuatore della bella tradizione cinematografica di Sjöström e di Stiller. E a quella nobile tradizione si riallaccia questo film, per quanto abbia rinunciato a una delle più affascinanti risorse del cinema svedese dei tempi eroici: le strane e suggestive scene della natura nordica.

Il nuovo film di Molander è invece svolto in ambienti chiusi, se si eccettua una tragica fiaccolata con slitte a cavalli, dalla quale però il regista non ha tratto tutti gli effetti spettacolari che era lecito attendersi; ambienti chiusi e non belli, ma certamente caratteristici e con particolari bene scelti: stufe, piccoli bars, scrivanie che rivelano sporchi affari sotto l'esteriore consunta dignità, putti paffuti e deformi nelle pieghe del grasso all'imboccatura di ogni scalinata, armadi di giocattoli strabbocchevolmente ricolmi e porte spiritate che sbattono fragorosamente ad ogni entrata o uscita degli attori che si muovono, sembra, sotto il segno della concitazione e dell'ira e scoccano le loro battute con impeto nervoso assai efficacemente.

Sebbene risolto in maniera teatrale il film dimostra una singolare perizia cinematografica nel regista che riesce a dissimulare la, relativamente frequente, variazione di piano e a far passare per spedito e cor-

rente linguaggio quello parlato dagli oggetti, vassoio, borsetta, etichetta di sarto in un soprabito, vecchie fotografie, gioielli, guanti, pellicce.

Certo questa perizia e questo amore nella scelta del materiale visivo non sono che il ricordo dei prischi tempi del buon cinematografo e non servono che a maggiormente farcelo rimpiangere e a farci deplorare la mortificante banalità delle trame del teatro borghese, le strettoie anguste degli ambienti chiusi e il parlato al cento per cento.

Ingrid Bergman, la giovane interprete del film, è una bella ragazzona che farà probabilmente parlare di sè: un'anima lunga con un bel paio di spalle ed un bel corpo solido ben piantato su piedi colossali, tra il Carnera e la Greta Garbo, che dimostra indubbiamente qualità spiccatissime e una maniera di recitazione che ha il solo torto di dipendere un po' da quella della sua illustre connazionale. Senonchè il paragone si risolve a tutto vantaggio della nuova promessa: per quel certo disordine immaturo con cui ella porta quel fisico ingombrante e gradevole che certo non ha da invidiare nulla al vuoto vampirismo ieratico della « divina ».

La più bella scena del film è quella in cui il chirurgo toglie le bende dal viso della giovane; la quale, all'inizio del film, compare coraggiosamente con una tragica cicatrice deformante: una truccatura che avrebbe fatto invidia ai marinai di Singapore di Lon Chaney o al famoso Fantasma dell'Opera. Trovata anche questa che va messa in conto all'estenuata smaliziatura della cinematografia contemporanea, sempre tesa agli effetti di facile contrasto e di gioco moralmente disinteressato e gratuito.

XVI.

MARIE ANTOINETTE

MARIA ANTONIETTA

Origine: America - *Casa di produzione*: M. G. M. - *Regista*: W. S. Van Dyke - *Direttore di produzione*: Hunt Stromberg - *Soggetto*: Stefan Zweig - *Sceneggiatura*: Claudine West, Donald Ogden Stewart e Ernest Vajda - *Operatore*: William Daniels - *Scenografo*: Cedric Gibbons - *Costumi*: Adrian - *Interpreti*: Norma Shearer, Tyrone Power, John Barrymore, Gladys George, Robert Morley, Anita Louise, Joseph Schildkraut, Henry Stephenson, Reginald Gardiner, Peter Bull, Albert Van Dekker.

Il film *Maria Antonietta* è la ennesima ricostruzione cinematografica del settecento, delle corti di Versailles e del regno di Luigi XV e Luigi XVI. Questi re non hanno pace; non passa un anno, che non siano svegliati nei loro avelli dal ronzìo delle macchine da presa. Il loro mondo al lattemiele dei sorrisi e degli inchini, del minuetto e delle ipocrisie galanti, zuccheroso e superficiale, offre un materiale squisito agli uomini di spettacolo, i quali con i confetti di una tecnica piacevole, esteriormente accurata, fanno delibare al pubblico anche i rospi del cattivo gusto. Nei riguardi di *Maria Antonietta* il barocco con il trionfo del particolare, dei ninnoli decorativi e delle curve e delle linee, con il rigoglio malaticcio del superfluo ha lasciato libero il campo ad una mistura di ghirigori e di costumi, di trine fotografiche e di luccicori di scena, che avvolgono gli sgorbi di una falsa ispirazione nel cellofane dei buoni mezzi meccanici.

Il film segue la traccia del libro omonimo di Stefan Zweig. Ma a quanti hanno letto il libro, esso appare, come spesso avviene nelle traduzioni, inferiore alla biografia romanzata letteraria. Ed offre la figura della sfortunata regina di Francia con un profilo monco e arbitrario. La vita regale e pettegola della donna è narrata, tenendo in sordina gli elementi politici, che invece sono quelli che per contrasto la rendono interessante. Il senso popolare e divulgativo degli americani ha stiracchiato un personaggio con le formule del melodrammatico, dell'avventuroso e del romantico, che riducono ogni grande avvenimento all'angusta visione di un fatto quotidiano. Il tessuto corale e politico del racconto si limita alla esibizione coreografica di innumerevoli personaggi in costume, un arazzo mutevole di belle dame e di leziosi cavalieri, che fanno da sfondo ad un duetto d'amore, solito impasto di baci e di strette furtive nel giardino illuminato dalla luna, solite schermaglie di due divi, di Tyrone Power, nelle vesti del Conte Alex di Fersen e di Norma Shearer, in quelle di Maria Antonietta.

Norma Shearer, sirena dei pensionati, è la migliore. E non sopprime la sua individualità sotto il peso di abiti costosi. Con piroette e giravolte e scatti della sua personcina, ella inaugura una nuova danza del movimento cinematografico. La sua interpretazione è interessante per il giuoco di rimbalzo delle movenze, i suoi gorgheggi mimici, e per la plasticità del suo corpo, che si tende e si arcua in pose da minuetto. Persino le sue mani diventano elementi decorativi della sua arte. La Shearer rende meglio il profumo e l'essenza del settecento, che non le fantasiose inquadrature zeppe di ben ordinati gin-

---

Vedi Tav. IV.

gilli, e per quanto il sapore del film sia tendenzialmente dolciastro e caramelloso, ella evita la copia delle bambolette di porcellana. I realizzatori l'avrebbero spinta in una funzione di monile e di suppellettile del quadro, se ella non avesse salvato a fatica dal cumulo di pizzi, di piume, di gioielli e di costumi, il suo talento. Tyrone Power, che le sta vicino, non può fare altro che il divo e su questa linea si mantiene. Il vecchio John Barrymore strizza le labbra e contrae il volto grifagno per dare un tono di umanità alla maschera di Luigi XV. La regia di W. S. Van Dyke non trae il partito che dovrebbe da un argomento come è la vita di Maria Antonietta. Fosse la sceneggiatura così prosaicamente cronistica, fatto è che nè la rivoluzione dell' '89 nè la figura di Maria Antonietta campeggiano nel corso del film. L'una offre poche inquadrature, in cui i complessi scenici si muovono con ordine e disciplina; l'altra si umilia nel romanticismo, che fa a pugni con il bel settecento, di situazioni lagrimose. Qua e là il regista ci fa il regalo di un brivido, di natura fisica: come in una delle ultime scene del film, quando Maria Antonietta sale il patibolo trascinandosi disfatta e pallida, e poi, quando la mannaia sale in alto, sempre più in alto, donde scenderà di schianto sul fragile collo della regina. Se una pietosa rievocazione di lei ridente giovanile non avesse interrotto il crescendo della sensazione, il brivido avrebbe lacerato la sensibilità. Al Van Dyke di questo film, noi preferiamo il leale e buon narratore di *Ombre bianche* e di *Eskimo*. Troppo lusso e troppa dolcezza in *Maria Antonietta*, sopratutto troppo mestiere, per chi ha per tanto tempo tenuto sotto il fuoco dell'obbiettivo la natura.

XVII.

HEIMAT

CASA PATERNA

Origine: Germania - *Casa di produzione*: U. F. A. - *Produzione*: Carl Froelich Produktion - *Regista*: Carl Froelich - *Direttore di produzione*: Friedrich Pflughaupt - *Soggetto*: dal dramma di Hermann Sudermann - *Riduzione*: Otto Ernst Hesse e Hans Brennert - *Sceneggiatura*: Harald Braun - *Operatore*: Franz Weihmayr - *Musica*: Theo Mackeben - *Scenografo*: Franz Schrödter - *Interpreti*: Zarah Leander, Heinrich George, Paul Hörbiger, Ruth Hellberg.

La casa paterna è la traduzione cinematografica del dramma omonimo di Hermann Sudermann. Il film è rivestito delle solite forme

cinematografiche, che hanno ormai tutta una tradizione di regole e formulette, la retorica delle panoramiche e dei carrelli, dei primi piani e dei campilunghi, i quali ove manchi il sostegno di una squisita sensibilità, camuffano soltanto la natura di un soggetto pensato per la ribalta. Nel film è rimasta la composizione teatrale di alcune scene in cui l'urto della passione aveva il rimbombo sordo delle parole e in cui il conflitto dei personaggi nasceva intenso dalla contrapposizione dei caratteri; sono rimasti i colpi di scena, che scandivano la lotta della protagonista per la conquista della sua libertà di coscienza e della sua pace. La regìa di Carl Froelich ha alterato un po' lo spirito romantico del dramma, mettendo in rilievo le parti più crudamente veristiche, calcando la mano nel modellare le scene passionali dell'odio e dell'amore. Per il resto egli ha tolto la cupezza ambientale di alcune situazioni riportandole all'aperto, sveltendole nello spazio e nel tempo ed apportando alcune modificazioni narrative, che non sempre sono state felici. Nel finale specialmente il crudo romanticismo del Sudermann si traduce in una tecnica da romanzo giallo. Il parallelismo e la progressione di due scene — l'una del padre, che minaccia a mano armata la figlia, perchè sposi l'amante; l'altra dell'amante, circondato dalla polizia — e la loro conclusione sullo sparo di una rivoltella, appartengono ormai alla maniera dei film misteriosi.

I cineasti tedeschi si sono affidati a un dramma celebre, laureato sul palcoscenico da consensi internazionali, per essere sicuri del successo e l'hanno arricchito, mediante uno sforzo industriale e organizzativo notevole, con gli elementi del grosso spettacolo. Ma hanno rispettato in blocco il nucleo drammatico del soggetto: l'hanno ricoperto di fronde scenografiche, di fiori visivi, di luccicori e di suoni, di canzoni e di musiche, esaltando in luogo di trasformarla l'essenza teatrale del dramma. Ciò che il regista ha creduto un pregio, è un difetto: il film avrebbe dovuto alleggerirsi in più parti e sfoltirsi delle decorazioni. Anche la musica avrebbe dovuto limitarsi al commento in sordina, invece di imporre quasi un indirizzo allo sviluppo scenico, subordinando l'azione degli attori alle esigenze spettacolari di una messinscena di carattere musicale. Il cinema classico e anche il cinema tedesco nei suoi tempi migliori, hanno insegnato che il vigore di un film consiste nella semplice e schietta narrazione. Invece gli elementi di contorno in questo film pesano tanto, che anche gli attori, che sono il medium più naturale dell'azione, nonostante una certa loro corpulenza, ne sono oppressi.

Si rivede, dopo lungo tempo, Heinrich George, un pezzo figurativo, che il cinema ha sempre registrato con simpatia ora nella parte di un uomo brutale ora nella parte di un rigido conservatore dell'onore famigliare, e si incontra la stilizzata persona di George Alexander, correttamente chiuso in una uniforme principesca. Sopra tutti, si vede Zarah Leander. Questa ragazza in buona salute, di bei torniti fianchi, ha una corporatura statuaria e una maschera cangiante vigorosamente alle luci e alle ombre della fotografia. La sua voce ricorda altre voci ben note, della Dietrich e della Garbo, voci di una forte tonalità, che si affonda nella parola con accentuazioni virili. Sia per il suo fisico che per la sua recitazione, più spontanea che esercitata, questa attrice è l'esponente del divismo della nuova cinematografia germanica, la interprete più aderente dello spirito tedesco. Osservandola nella scena principale del film, quando ella rivendica di fronte al padre i suoi diritti oppure nell'altra, nel teso colloquio con l'uomo che ella disprezza, si possono notare i caratteri imperiosi della sua arte.

XVIII.

FAHRENDES VOLK

NOMADI

Origine: Germania - *Casa di produzione*: Tobis - *Regista*: Jacques Feyder - *Soggetto*: Jacques Feyder - *Sceneggiatura*: Jacques Feyder - *Operatori*: Fritz Koch, Josef Illig - *Musica*: Wolfgang Zeller - *Scenografo*: Fritz Maurischat - *Interpreti*: Françoise Rosay, Hans Albers, Camilla Horn, Irene Von Meyendorff, Hannes Stelzer, Herbert Hübner - *Sistema di registrazione per la versione italiana*: Tobis-Klangfilm.

Ritornato da Hollywood in Francia, qualche anno fa, Jacques Feyder aveva con altri dato l'avvio alla più interessante recente produzione francese contribuendo con la creazione di personaggi e di ambienti di un certo sapore, e conseguentemente di situazioni drammatiche e psicologiche, a dare al cinema francese un tono. Non è infatti difficile stabilire dei confronti per esempio tra il suo *La donna dai due volti* e *La Bandera* di Duvivier, anche prescindendo dal fatto che uno stesso ambiente suggerisca intonazioni analoghe. Il tono di Feyder — e non si deve escludere in questo caso la presenza di Françoise Rosay — era

avvertibile anche in un film di un suo ex-assistente, Marcel Carné, rivelatosi appunto con un film, *Jenny*, che aveva a protagonista la Rosay in un ruolo di madre non molto dissimile da quello sostenuto nel film di Feyder *Pensione Mimosa.* Il ruolo lo vedemmo ripetuto, ma in tono lievemente diverso, nel film *Ramuntcho* di Barberis; infine, non è fuor di luogo ricordare la madre folle di *Carnet di Ballo.* Lo stesso personaggio è ripreso ancora una volta da Feyder nel film *Fahrendes Volk* girato in Germania. Feyder aveva lasciato la Francia per recarsi in Inghilterra a girare con Marlene Dietrich, *La Contessa Alessandra,* film che limitava Feyder al ruolo di regista essendo il soggetto e la sceneggiatura forniti da altri (il romanzo di Hilton, la Marion come consulente alla sceneggiatura — nomi commerciali dunque —) per quanto implicitamente egli vi abbia contribuito. La sua era comunque una regia che non mirava ad approfondire le situazioni quanto piuttosto a svolgerle in forma che non era esente da un certo coreografismo. Egli si compiacque allora di mostrarci una Dietrich vestita di bianchi veli correre con passo quasi cadenzato per le sale deserte di un palazzo e per il prato verde. L'atmosfera voluta era creata, senza dubbio, ma Feyder aveva rinunciato alle sue risorse di indagatore di sentimenti. Ci voleva forse, per mostrarsi ancora in possesso di tale dote, un soggetto che convenisse allo scopo. Un soggetto magari farraginoso. È appunto questo l'errore in cui il regista franco-belga è caduto. Il soggetto di *Fahrendes Volk* è suo. Da tempo egli pensava di fare un film sulla vita del circo. Ricordiamo che quando a Pompei vennero abbandonati i leoni di un circo tedesco, egli voleva servirsene per creare un soggetto apposta. In *Fahrendes Volk* non ci sono leoni abbandonati a Pompei, ma c'è al centro della vicenda una domatrice di leoni, Flora, impersonata da Françoise Rosay. Flora ha un marito, Fernand, che si trova in carcere e un figlio, Marcel, che ha una relazione amorosa con Yvonne, la figlia di Barlay, il proprietario del circo. Una notte, mentre i carrozzoni del circo sfilano lungo la strada deserta, Fernand, evaso dal carcere, raggiunge il « mondo viaggiante » del circo dove è sua moglie. Il figlio non sa che Fernand è suo padre e Flora si trova invece in una condizione di disagio. Il giorno successivo Barlay, riconoscendo nel nuovo arrivato delle doti fisiche, lo scrittura come banditore e lo accoglie nella famiglia del circo, che prosegue il suo cammino e via di città in città. Barlay s'accorge della relazione tra sua figlia Yvonne e il figlio di Flora e manda la figlia in Italia a studiare danza, seccato di questo rapporto. Anche Marcello se ne va, non per raggiungere Yvonne ma per seguire Pepita, una ballerina del circo, che

lo trascina in Francia con sè per farne il suo compagno in un colpo ladresco. Si tratterebbe di rubare i gioielli ad una dônna americana ricchissima che quella notte verrà ad assistere alla rappresentazione del circo. Nel frattempo però Yvonne, che scopre di essere incinta, raggiunge il circo e va a rifugiarsi presso Flora la quale è in pessimi rapporti con Barlay cui deve nascondere la figlia che sta aspettando un bambino. Il colpo di Fernand e dei suoi complici dovrebbe avvenire durante il « numero » dei giapponesi, ad una determinata ora. Compito di Fernand è quello di spegnere la luce per permettere ai compagni di impadronirsi dei gioielli della ricca signora. Senonchè, causa appunto il ritorno di Yvonne, il numero dei giapponesi viene anticipato e l'ora in cui si svolgerà il furto coincide con il momento in cui Flora si trova nella gabbia dei leoni, senza che Fernand venga prima a conoscenza dello spostamento nell'ordine del programma. Flora viene azzannata da un leone e rimane ferita. Involontaria causa, Fernand, il quale tuttavia non può scoprirsi, essendo ricercato chi ha spento la luce in quel momento. Fernand tuttavia, vista la situazione da lui provocata, pensa di rimediarvi andando a Parigi per riprendere il figlio suo e di Flora. Riesce infatti a liberare Marcello da Pepita la quale però lo denunzia. Fernand viene ucciso dalla Polizia la sera stessa in cui nasce il bambino di Yvonne e di Marcello. I carrozzoni del circo riprendono il loro errante cammino.

Il soggetto aveva dunque in sè stesso gli elementi drammatici. Frequenti, come s'è visto, le coincidenze più o meno fortuite. Feyder aveva creato altre volte soggetti meno opportunamente congegnati. Forse stavolta ha pensato di « prendere il pubblico » ad ogni costo? Ma egli non ha tenuto affatto conto delle sue possibilità in quanto regista. Egli aveva a disposizione poi la Rosay, sua moglie nella vita e quindi assai affiatata con lui; ma è probabile che ormai tale affiatamento non possa produrre artisticamente che luoghi divenuti comuni nei film della coppia Feyder-Rosay. Inoltre Feyder disponeva di un certo numero di attori tedeschi. Hans Albers non è un attore convincente, almeno a noi non sembra tale: duro, tagliato con la mannaia, privo di una maschera facciale che permetta delle sfumature. Forse il personaggio di Fernand non richiedeva molte sfumature: un personaggio tutto d'un pezzo. Ma talvolta, nei colloqui tra Fernand e Flora, tali sfumature non sarebbero nuociute. Camilla Horn è stata una grande o meglio una sensibile attrice: ma c'era Murnau a dirigerla in *Faust*. Questa Pepita, ballerina-cavallerizza, è ben lontana dalla goethiana Margherita e il ruolo non richiedeva un'attrice

di talento o provvista di doti eccezionali. Infatti la Horn è ben cambiata da allora. Del resto abbiamo potuto constatare che ella non cerca di sostenere ruoli di particolare impegno: una sua recente *Ultima modella* ce ne ha dato sufficiente prova. Irene von Meyendorff è una delle nuove reclute della cinematografia tedesca; nel ruolo della giovanetta sedotta, della fanciulla che si rifugia nelle braccia di Françoise Rosay, va benissimo. La Rosay-Flora è dunque il personaggio centrale della vicenda, folta, del resto, di personaggi minori, ma che non prevalgono se non per quel tanto che è necessario al colore ambientale. Ed eccoci all'ambiente. Di circhi, nei film se ne son visti parecchi, in tutte le epoche del cinema. I circhi portano con sè sempre qualcosa di tragico. O ci sono gli acrobati o ci sono dei meccanismi infernali, o ci sono le gabbie coi leoni. L'atmosfera è rallegrata un poco dai giochi dei cavalli e dei cani ammaestrati, è movimentata alquanto: un numero si segue all'altro e fra un numero e l'altro i clowns fanno capitombole. Ma sotto a quelle faccie truccate da maschere sorridenti, c'è amarezza e sconforto. Il clown assiste, nei baracconi, alla disperazione degli altri e non riesce ad alleviarla. Poi c'è il pubblico: folle immense di gente che ride, che spasima, che applaude. Tutto ciò lo ha visto Feyder con occhio sicuro e vigile, lo ha amalgamato con la vicenda sentimentale, anzi con le più d'una vicende sentimentali e drammatiche che sono intessute nel soggetto di questo film; soggetto che ha appunto un difetto: quello di non essere lineare. Par quasi che Feyder si sia limitato a trattare ogni motivo superficialmente o meglio, senza approfondire caratteri e situazioni, ma tutto offrendo in dosi eguali. Convenienti la scenografia, la illuminazione, il commento musicale.

XIX.

GIUSEPPE VERDI

Origine: Italia - *Casa di produzione*: Grandi Film Storici S. A. - *Direzione Generale*: Fritz Curioni - *Regista*: Carmine Gallone - *Direttore di produzione*: Nino Ottavi - *Soggetto*: Lucio D'Ambra e Carmine Gallone - *Dialoghi*: Lucio D'Ambra e Carmine Gallone - *Aiuti registi*: Ivo Illuminati e Emmanuele Caracciolo - *Operatore*: Massimo Terzano - *Fonici*: Giovanni Bittmann ed Ettore Forni - *Direzione musicale*: Tullio Serafin e Luigi Ricci - *Scenografi*: Guido Fiorini, Camillo Parravicini - *Costumi*: Titina Rota - *Montaggio*: Osvaldo Hafenrichter - *Truccatore*: Archavir Chaka-

touny - *Interpreti*: Fosco Giachetti, Gaby Morlay, Maria Cebotari, Beniamino Gigli, Camillo Pilotto, Germana Paolieri, Lamberto Picasso, Maria Jacobini, Bella Starace Sainati, Cesco Baseggio, Costant Remy, Henry Rollan.

Siamo certi che la maggior parte del pubblico uscirà soddisfatta dalla proiezione di questo *Giuseppe Verdi*. Il fascino del nome così popolare e così caro a tutt'il mondo e i brani abbondanti delle melodie immortali, avranno ragione sullo spettatore e — volente o nolente — lo legheranno allo schermo.

Questi proprio sono gli elementi positivi coi quali ha preso l'avvio la realizzazione del film; e questi sono i pregi fondamentali rimasti a film ultimato. Se dicessimo che, tolti questi, sarebbe tolto tutto, ammetteremmo un controsenso: che cioè si possa imputare ad errore quanto, in effetti, potrebbe considerarsi una qualità preminente del film. L'importante, piuttosto, è stabilire quanto sia di competenza del fascino del nome, e quanto il film contribuisca con le sue forze sole a scolpire una immagine viva di Giuseppe Verdi sullo schermo; nonchè in quale misura l'elemento musicale preponderi sulla narrazione cinematografica, e questa, viceversa, s'innesti artisticamente alla musica.

Carmine Gallone persegue e perseguita da un pezzo il film storico, alla ricerca di una formula e d'un'affermazione popolare e durevole del genere. E in questa sua ricerca egli ha ben provate le nostre capacità organizzative: oggi, per la sua nuova fatica, l'industria cinematografica italiana può vantare un nuovo sforzo. Ma non è più questione di formule o di schemi, specialmente se formule e schemi sono cercati a ritroso, nella formale archeologia tradizionale. Si rischia fatalmente di rimetter fuori un'arcadia cinematografica, con la famigerata *concettuosità* al posto del pensiero, e con la leziosità superficiale in luogo del contenuto reale e drammatico. Le formule in arte — e il cinema è industria, anche, come ha bene espresso il Chiarini, ma prima è arte — non esistono che per nutrire la mediocrità. Ciò che vale è l'artista che, soggetto per soggetto, caso per caso, crei un mondo artistico vivo e inscindibile dal soggetto e dal caso. Sotto questo aspetto, *Giuseppe Verdi* rappresenta un notevole sforzo. Vi è evidente il desiderio di creare un'atmosfera « verdiana » e d'immedesimarvi, non solo la figura del Maestro, ma la sua epoca. Soltanto che lo sforzo è oggettivo e non soggettivo, s'esaurisce a dimostrare in superficie, invece di solcare a fondo, caleidoscopio e non dramma; perchè Gallone ha raggiunto, sì, un certo me-

stiere, e come!, ma non ancora la convinzione dell'essenziale; e fra idee, intenzioni, tentativi, si tiene fermo alla tradizione, forse per prudenza, forse per preferenza. Giuoca sapientemente ad ordinare e armonizzare schemi, cànoni superati o per lo meno sfruttati — come le mani sul cuore per gli acuti dei tenori — disperdendo così qualità tecniche di prim'ordine e un senso scaltrito della regìa, che certo è fra le sue doti migliori e maggiori. Abbiamo un film all'acqua dolce, squisito di artifici, in cui i problemi son risolti prima ancora d'esser posti, perchè o scartati a priori, o incapsulati nell'espressività generiche e arcaiche; *pout pourri* con variazioni visive per banda con pennacchi, alamari, ecc.; e tutto in una luce d'ottimismo facile e fluido. Se ci si concedesse una definizione, di cui il nostro regista non dovrebbe certo volercene, chiameremmo Gallone lo F. M. Piave della nostra cinematografia.

L'impostazione della regìa è connaturata alla sostanza del soggetto dovuto a Lucio d'Ambra. E qui è necessario essere severi, perchè si dovrebbe capire una buona volta che in una nazione come la nostra vi sono interessi spirituali — anche e sopratutto nel cinematografo — che non possono e non devono venir posposti a nessun nome illustre e per nessuna ragione. Specialmente quando sono in giuoco figure che fanno parte del più geloso patrimonio della nostra stirpe. Chiunque avesse letto con occhi non interessati la sceneggiatura di questo *Verdi* sarebbe insorto dinanzi all'alluvione di rettorica d'inconsistenza e d'irriverenza, che annegava senza scampo personaggi e dramma. All'infuori di qualche sequenza nella prima parte, tutto è slegato, falso, voluto, appiccicato.

Il male è nel concetto originario che ha informato il film. Si è voluto metter dentro tutto, non il meglio drammaticamente e psicologicamente inteso; tutto, episodi e persone, musica e musicisti, storia e favoletta, nell'intento — forse commercialistico? — di ridurre a spettacolo cinematografico un'imponenza quantitativa invece d'una consistenza qualitativa, e una volta dentro fino al gomito in questo impasto dalla mentalità archeologica, giù roba, giù persone, giù tutto! Ne è risultato un obeso tentennante su due stecchi smilzi di gambe.

Checchè si possa escogitare, la vita drammatica di Verdi è tutta conclusa nei primi decenni. Del resto, lo stesso Maestro in una sua lettera del 1874 pubblicata dall'Alberti (« Verdi intimo » — pag. 166) ne fissava i termini, finendo con le testuali parole: *eccoti la storia mia vera, vera, vera.* E la faceva finire ai *Lombardi*, nel '43. Segno che an-

ch'egli non riconosceva nel seguito nessun elemento drammatico degno d'essere ricordato. Dall'organuccio nella chiesa delle Roncole al trionfo del *Nabucco*, alla Scala, o al massimo, alla consacrazione gloriosa del '51, col *Rigoletto*: ecco il vero dramma della creatura che ascende, che si forma e s'impone, a colpi disperati di piccozza, su per l'erta della vita e della gloria. E anche le creature che l'aiutarono o l'avversarono, che egli amò e dalle quali fu riamato, in questo periodo epopeico, s'illuminano della luce del protagonista e rappresentano anch'esse, nel quadro del genio, il vero mondo di quel genio, vivono per la sua stessa vita. Come Margherita Barezzi è tutta la giovinezza, l'ascesa, la prima vittoria di Verdi, e come il prezzo tragico della sua gloria, così tutto il valore precipuo ed attuale di Giuseppina Strepponi è nell'aiuto primo e decisivo che essa porse al genio nascente, nell'avergli determinata in seguito la rinascita alla vita e all'arte, dopo il crollo tremendo.

L'aver voluto far fascio invece di sessant'anni della vita d'un uomo, accettandone per buone tutte le vicende, ha ridotto all'osso la vera materia drammatica, ed ha di contro stiracchiata all'infinito la materia prettamente spaziale, costringendo all'invenzione per sopperire ai vuoti della storia e dell'interesse; diluizione, questa, che ha portato fatalmente al pretesto, al ripiego, alla rettorica, alla cronaca, all'irriverenza e — guaio peggiore in materia spettacolare — all'inconsistenza organica. Non dramma popolare, insomma, perchè infarcito di preziosismi pseudo-psicologici e di manierismi romantici, nè opera aristocratica, perchè condita di volgarismi sentimentali « vecchia presa », che ormai nessuna platea villereccia può accogliere più, restando seria. Unica consolazione nei tremila metri, i brani della musica immortale e qualche bella inquadratura dovuta all'abilità personale dell'operatore.

Il film comincia presentandoci un Verdi giovanotto con barba, pronto a dare i suoi famosi esami a Milano, con già bell'e innamorata al fianco l'infelice Margherita, convinto e paterno benefattore il futuro suocero Barezzi, plaudente e fidente Busseto intera. Il meraviglioso sorgere del genio nella spelonca delle Roncole — bisogna vedere com'è stato « addomesticato » quel miserevole locale, e con quanti compratori riempita, quella fumosa taverna, a cui sostavano solo i carrettieri stanchi! — il primo sbocciare alla vita dell'arte, il primo attingere, attraverso patimenti, miseria e volontà, la prima tappa della partenza per Milano, tutto è stato commesso alla rettorica di due battute:

Papà Verdi (al Barezzi): « È possibile che da questa bettola possa essere uscito un genio? ».

Papà Barezzi (a papà Verdi): « E Gesù non è nato in una stalla? ».

Risposta di papà Verdi: « Sicuro! Non ci avevo pensato ».

Per compiacere ad una facile e superficiale romanzatura della storia si fanno incontrare Verdi e la Strepponi ai Filodrammatici, durante le prove del concerto di Haydn. Verdi conobbe la Strepponi verso il 1838 al tempo dell'*Oberto*. E quanto più sarebbe stata nobile e profonda la verità; che cioè l'interessamento della Strepponi nascesse spontaneo dal valore intrinseco che essa aveva riconosciuto nella musica del giovane e ignoto maestrino di campagna. Comunque, l'amore che legherà in seguito quelle due grandi anime, non ci appare, non ci convince; lo vedi e non lo vedi; l'uno fa il rude e l'altra l'isterica, nel solito giuoco comune delle commediole amorose. Ogni momento la sceneggiatura ricorre alla carta pentagrammata, alle pagine degli « spartiti », alla tastiera del pianoforte, alle sovrapposizioni. E c'inventa una « trovata » da romanzo d'appendice: il giuramento, preteso sul letto di morte da Margherita, che Peppino, di soli 27 anni, rimanesse vedovo per tutta la vita. Naturalmente, sarà poi papà Barezzi, novello Padre Cristoforo, che scioglierà Verdi dal giuramento, affinchè possa convolare a giuste nozze con la Strepponi.

La lotta patita da Verdi a Busseto, prima del suo trionfo milanese con l'*Oberto* — pagina di per sè storicamente drammatica — che divise la cittadina emiliana in due fazioni, Codini e Coccardini, e culminò con il veto dell'autorità ad eseguire musica in chiesa, per ragion d'ordine pubblico, sapete com'è rappresentata? Vestendo Verdi da capo-banda e facendogli dirigere la « musica in piazza », mentre da un'osteria vicina suona a perdifiato un'orchestrina campestre, con l'intenzione di mandare a monte il concerto della banda. Oh, santa ingenuità, che ancora sai intessere ghirlandette di così peregrine fantasie!

Nasce il primo figlio a Verdi; ed ecco il bravo quadretto di famiglia: i due nonni, papà Verdi e papà Barezzi, ai lati della culla. Dialogo:

Papà Barezzi: (all'unisono) « tutta sua madre! ».
Papà Verdi: « tutto suo padre! ».

Ma è ingeneroso proseguire nella citazione. C'è di peggio. C'è la rettorica dei personaggi illustri (ombre di Paganini, di Rossini, di Mercadante nella *Casta Diva,* siete vendicate!). Ecco Balzac che fa lodi a Verdi in Casa Maffei (bontà sua), Vittor Hugo che alle prime battute del « si, vendetta » rigolettiano, si commuove e concede, seduta stante, al musicista il diritto di musicare e di ridurre il suo « Roi s'amuse ».

E c'è Cavour, Donizetti, ci è parso anche Mazzini, e ci si dice anche un Carlo Alberto, tagliato a tempo. Ciascuno è lì, a ripetere la propria « battuta » storica o a raccontare le « battute » di Lucio d'Ambra. Nessuno vive per necessità storica o solamente ideale: pretesti, solo pretesti per un « coro », per un brano musicale, o semplicemente « legature », che in effetti non legano niente. L'evidente sforzo, a cui abbiamo alluso in principio, per creare un'atmosfera verdiana, è proprio tutto in questi ripieghi. Si è avuto lo stimolo a tentare, specie nella seconda parte; e si è ricorso, com'era da prevedere, per il tentativo, al vecchio formulario comune e all'oggettivismo burattinesco.

Finalmente, nella seconda parte s'è caduti nel « caso » Stolz. Ad un intrecciuccio d'amore così allettevole il d'Ambra non ha voluto rinunciare, pur andando contro la storia e pur inquinando la figura del Maestro nella sua robusta vecchiezza. Presentare al popolo un personaggio della statura di Giuseppe Verdi voleva dire, innanzi tutto, immedesimarsi del concetto fondamentale che è vivo nel popolo e non intaccarne l'integrità e la santità. Anche la romanzatura, arbitraria che sia, deve avere i suoi termini leciti. Esiste un epistolario verdiano considerevole; v'è un voluminoso « Copialettere »: nulla assolutamente può dar per certa la relazione Verdi-Stolz, che trovò credito ed esca nel pettegolezzo, solo per il dualismo editoriale che v'era legato (Ricordi - Lucca) e per la bassa speculazione partigiana che voleva interporre alla statura di Verdi creatore, la nebulosa, malata immagine del Mariani martire. Farsi mallevadori, a distanza di mezzo secolo, di simili ripieghi, per far rivivere Giuseppe Verdi agli occhi degli italiani, è irriverenza, mancanza di sensibilità storica artistica e sociale.

Del resto, anche quell'episodio, fortunatamente segue il trattamento di tutto il dramma, scivola nel letterario, nel superficialissimo, nel ridicolo. Possiamo bene dimenticare in quel vecchio signore che bamboleggia fra Giuseppina e Teresa, che ci racconta come per lui le due donne « sono due finestre spalancate a levante e a ponente », possiamo dimenticare, ripetiamo, il Verdi dell'« Aida », dell'« Otello » e del « Falstaff ». E in quella donnicciuola attempatella che finge di svenire per provare l'amore dello sposo inquieto, dobbiamo dimenticare la Strepponi, la fida, grande, serena compagna del genio verdiano. Quello che non possiamo nè dobbiamo dimenticare è il coraggio d'aver messa in scena una tale abborracciatura davvero urtante.

Ed ancora un appunto. Il film è stato realizzato per mandarlo possibilmente in tutto il mondo; e sta bene. Non si capisce però la ragione

di castrarlo della parte, diciamo, patriottica. Questo capitale elemento della vita e dell'opera di Giuseppe Verdi — « maestro della Rivoluzione » — è stato appena toccato come un elemento vischioso, dal quale è prudente girare molto al largo. Oh, bella! Avremmo voluto vedere, per esempio, se i Tedeschi, realizzando un film di carattere così strettamente e nobilmente nazionale, avrebbero accondisceso ad evirarlo d'una propria gloria, per offrirgli un passaporto nei mercati stranieri. Come se dell'eroismo del popolo americano e delle sue lotte per l'indipendenza, non ne avessimo fatta un'indigestione proprio attraverso i film americani.

Fosco Giachetti ha combattuto una battaglia improba per le sue forze; ma ne è uscito bene. Il « soggetto » episodico non lo ha certo aiutato; ma egli può vantarsi di aver fissato sullo schermo vari primi piani ottimi, ed una modellatura del personaggio rispettosa e pensata. Meglio di tutti, Germana Paolieri, nella parte di Margherita Barezzi. Essa ha veramente raggiunto un piano nobile ed efficace d'umanità e di dolcezza. Stonata in molti punti e artificialissima, Gaby Morlay; così all'opposto dal carattere storico di Giuseppina Strepponi. Senza lode e senza infamia la Cebotari; una Teresina Stolz bruna, meridionale, invece che bionda e settentrionale come fu in realtà e come i molti ritratti ci hanno tramandata. Discrete le parti secondarie e i generici. In generale la recitazione è diretta con armonia, se non sempre con gusto.

Ottima la colonna sonora e nell'insieme chiaro e riuscito il parlato. Così pure degna d'ogni lode la fotografia, morbida, evidente, tonalizzata con vera maestrìa.

Sulla scenografia sono doverose alcune riserve. Vicino a delle riuscite ricostruzioni, v'è molta, troppa gelatina e caramella. Ha mai visto, l'architetto Fiorini, le Roncole e la villa di Sant'Agata? Come si è potuto pensare a manomettere quei due luoghi che rappresentano il segno caratteristico, intimo della personalità del protagonista? Quella villa di Sant'Agata in marmi, coi caminetti monumentali, la decorazione sfarzosa, bene si fonde col marionettistico che è nel soggetto; ma è un grossissimo errore che s'aggiunge ai molti, dei quali il Fiorini è incolpevole.

Per concludere: il pubblico italiano, dopo questo film, può ancora attendere pazientemente il suo vero Giuseppe Verdi. Anzi non può attendere nulla, perchè Verdi, se Dio vuole, c'è vivo e gigantesco nonostante...

XX.

ALLA EN EL RANCHO GRANDE

FESTA NELLA FATTORIA

Origine: Messico - *Casa di produzione*: Bustamante y De Fuentes - *Regista*: Fernando de Fuentes - *Interpreti*: Tito Guizar, Rene Cardona, Esther Fernandez, Lorenzo Barcelata, Emma Roldan, Carlo Lapez, Margarita Cortes, Dolores Camarillo.

Una storia lunga e complicata con parecchi personaggi e che si svolge, senza necessità, in un lasso di tempo quanto mai dilatato in tutti i precedenti e nella preoccupazione di rispondere a quanti più è possibile come e perchè del più pettegolo degli spettatori. Col risultato inevitabile della mancanza di approfondimento e la forzatura di tinte e schematizzazione dei caratteri che sono tipiche del film di confezione.

Ma, crediamo, e il carattere di franca bonarietà del film lo confermerebbe, che questi difetti nascano soprattutto da una quasi totale assenza di capacità cinematografica più che da un calcolo industriale delle possibili emozioni e reazioni del pubblico.

Ci sono, è vero, qua e là, delle buone inquadrature e la presentazione di un bel gruppo di bei giovani e di belle ragazze, una delle quali, tra parentesi, ricorda la nostra Maria Denis; ma quei grandi cieli nuvolosi e quelle sottili striscie di terra da cui spuntano i cactus giganteschi e quei profili dall'araldica inquietante di magnifici nasi aquilini non hanno diritti da far valere dinanzi ai ricordi di *Que viva Mexico*. E l'abbondanza di elementi extra-cinematografici, (belle ma interminabili canzoni, ad esempio, coi musici ripresi a inquadratura fissa, senza mai nemmeno la soluzione ovvia di qualche primo piano, intercalatovi, di spettatore) sbocca inevitabilmente nella noia.

Troppo condensato e carico ci sembra anche il pittoresco locale colla sua pretesa ingenua di piacere e il « gag » a ripetizione e un po' asmatico della coppia irregolare, lui bonario e ubbriacone lei prepotente e cattiva.

Il film si conclude con una vera e propria esasperazione del *lieto fine*, e cioè con tre coppie di sposi, l'ultima delle quali rappresenta, non solo il regolarizzarsi della situazione extramatrimoniale accennata di sopra, ma addirittura il convertirsi della pecora nera del *rancho*.

XXI.

ORA PONCIANO

FORZA PONCIANO

Origine: Messico - *Casa di produzione*: Soria - *Regista*: Gabriel Soria - *Interpreti*: Jesus Solarzano, Consuelo Frank.

Geografi ed etnografi ed altri studiosi ancora possono conservare questo film nei loro archivi come un documento obbiettivo e sincero degli usi e dei costumi messicani. Non si trovano qui le inquadrature sbilenche o contorte, preziose di luci o di ombre ricercate, primi piani e dettagli strani, che, per il gusto di qualche straniero, cui basti l'aspetto superficiale del mondo e non le vere impronte che l'uomo lascia nella sua terra, hanno determinato la retorica visiva del bel paese. Gli oggetti decorativi e gli ornamenti appariscenti sono qui negletti in qualche campo lungo, in cui i personaggi, puntini neri magari formicolanti all'orizzonte, concentrano su di sè i raggi ideali del quadro. Non si trova neppure, in verità, la poesia del Messico. In questo film è invece una sostanza documentaria, che si riscontra sia nella scelta dell'argomento narrativo, sia nelle immagini adoperate per illustrarlo, sia nel patrimonio esteriore e spirituale degli attori, nei loro atteggiamenti, nel loro sorriso, nei modi di quella gente che beve e si diverte, ama e soffre all'ombra delle sue chiese, nell'atmosfera accaldata delle sue osterie, al contatto di una terra ferace, che manda i suoi effluvi nei cortili e nelle piazze, nelle dimore degli umili e nelle case dei ricchi.

Quando i bruni giovinotti suonano le chitarre e le donne danzano vorticose e sensuali, al ritmo delle dolci melodie; quando un uomo forte si genuflette riverente per accogliere la benedizione della madre, noi vediamo aspetti, non tanto spettacolari, quanto umilmente documentari. Questi motivi, ad onore di chi ha realizzato il film, sono da lui sentiti come attuali, e non soltanto come un modo di vedere, o quel che è peggio come un materiale plastico da sfruttare per divertimento. Se qualche spettatore estraneo allo spirito della gente messicana può soffermarsi con interesse sopra alcuni particolari e contemplare con curiosità la processione del Santo Natale, o quanto altro appartiene al folklore paesano, ciò ha una importanza relativa. Al regista del film interessa il racconto, il fatto, che ha la sua curva drammatica e la sua feconda vitalità rappresentativa. E anche se ciò si può disperdere nelle lunghe

soste e nelle pause esagerate di aspettazione, è già gran merito produrre un film che racconti qualcosa.

È la storia di Ponciano, toreador famoso e innamorato della bella figlia del proprietario di una « hacenda ». Per ragioni di classe, l'amore è contrastato dal padre di lei, che rinchiude la figlia in un convento, strappandole crudelmente la bambina, frutto della illecita relazione. Ponciano che si esibisce trionfalmente nelle arene del Messico e della Spagna, è all'oscuro di ogni cosa. Quando ritorna, per il suo amore che è grande e forte, e per la grazia affettuosa della *sua* inconsapevole e innocente figliuoletta, che vince l'ostilità del vecchio genitore, egli si riunisce felicemente con la sua donna e con la sua bambina.

Accanto a toni melodrammatici, come una simile vicenda comportava, stanno le immagini di una realtà di essa. Ed il film è di così trascinante ingenuità, che sembra cosa naturale, che il conflitto degli uomini, lo strazio di un cuore e un duetto amoroso si incontrino nelle note di un tango caldo di passione. Sono a posto anche le visioni delle corride e lo stile combattivo del toreador, che ha sapore di verità. Lo avverte anche una didascalia iniziale. Il protagonista è un toreador autentico e, se come attore vale poco, come atleta è fiero e antiretorico, senza pose inutili. Nel complesso la interpretazione, quando vuol essere creazione di espressioni teatrali, è debole e stonata; quando è aderenza naturale di un tipo al personaggio, è efficace. Così il proprietario della « hacenda » è un po' fantoccio; mentre non lo è la bambina, la figlia illegittima, tanto essa è mima istintiva e traduce spontaneamente i movimenti del suo corpo e la sua mimica in un linguaggio cinematografico.

XXII.

LA CHISMOSA

LA PETTEGOLA

Origine: Argentina - *Casa di produzione*: S. A. Cinematografica Lumiton - *Regista*: Enrique T. Susini - *Interpreti*: Lola Membrives, Armanda Varela, José Olarra.

La storia è questa: una levatrice è chiamata ad assistere una partoriente e, compiuto felicemente il suo lavoro, si vede, con sua meraviglia affidare la neonata coll'incarico di portarla al brefotrofio. Da

donna che aveva un insoddisfatto desiderio di maternità, decide di tenere con sè la piccola, alla quale si affeziona sempre più; al punto che quando la madre ne fa ricerche ella gliela nasconde. E fa, col marito, mille sacrifici e mette in opera ogni mezzo, qualcuno anche un tantino illecito, per mettere e mantenere la ragazza in un collegio di prim'ordine e per crearle una ricchezza. Quando la giovinetta esce dal collegio e fa la prima comparizione in società ottiene un grande successo ed un bel giovane s'innamora di lei che felicemente lo contraccambia. Ma viene a sapersi ch'ella non è figlia, come si crede, della ben conosciuta ex-levatrice e di colpo ogni porta si chiude per lei ed anche il matrimonio progettato sembra andare a rotoli. Inutilmente la levatrice si dispone a fare l'ultimo e maggiore sacrificio: quello di restituire la ragazza alla vera madre: questa ormai ha creato una sua nuova vita, una sua nuova famiglia e non ne vuol sapere. La piccola è infelice e si ammala ma... *omnia vincit amor* e il tutto si chiude con un santo matrimonio.

Si tratta dunque di una storia melodrammatica che sfrutta motivi non certo originali da romanzo popolare: ma c'è nella trattazione una autentica pienezza di sentimento ed un'affettuosità latina di particolari, nelle quali solo a volte affiora un po' di smaccata esagerazione meridionale mentre, solo verso la fine, si sente una certa dipendenza e imitazione degli americani del Nord.

Non si può, ad esempio, dimenticare facilmente l'*alborado* che ha un sapore così gustoso e una così fresca schiettezza da far pensare a certi momenti di René Clair (di *14 Juillet*), non tanto come derivazione diretta, ma come frutto di una simile curiosità e carità di patria; o la chiusa, colle caprette sulla soglia della chiesa dove si celebra il matrimonio, affrettatamente cacciate via dal chierichetto prima dell'uscita del piccolo corteo nuziale; e interessanti anche certi esterni pittoreschi e l'inseguimento coi motoscafi sul fiume.

Un po' troppo a ricetta è l'alternarsi delle scene patetiche con le trovate comiche, qualcuna delle quali un po' troppo banale, quella del balbuziente, ad esempio. Ma benissimo lo strano asse costruttivo del film che, partendo da un inizio abbastanza celere e movimentato si allenta poi nello sviluppo coll'approfondirsi della situazione e l'intensificazione della tensione emotiva: tentativo pericoloso e audace ma certamente più interessante di quello, a schema fisso, a cui ci ha abituato da tempo la produzione commerciale.

La protagonista che sembra venga dal varietà si sbraccia con espansività e rivolge gli occhi al cielo con grandissima frequenza; ma questa scomposta generosità e genuinità di atteggiamenti porta a un risultato notevolissimo che può forse apparire non lontano da quelli di una contenuta e composta Françoise Rosay. Anche gli altri ben caratterizzati e persuasivi.

XXIII.

THE ADVENTURES OF TOM SAWYER

LE AVVENTURE DI TOM SAWYER

Origine: Stati Uniti - *Casa di produzione*: United Artists Corporation - *Regista*: Norman Taurog - *Interpreti*: Tommy Kelly, Ann Gillis, May Robson.

Il romanzo di Mark Twain da cui è tratto questo film ha un tono quasi di rievocazione, tanto è pieno di cordiale e appena un po' accorata simpatia umana, indulgente con dolce ironia alle piccole e grandi miserie della vita. E certo vi interviene a un tratto il meraviglioso e l'avventura; ma è un'avventura che si fa casalinga e sembra un diversivo a più drammatiche confessioni, un rifugio dietro cui si cela il ritroso ritegno alla commozione e il pudore dei sentimenti; tanto da sembrare una scanzonata penitenza per il, pure tanto sobrio e così poco conformistico, sermoneggiare.

Invece in questo film fin dalla didascalia d'apertura si parla con termini plateali di commozione di cuore; il film si rivolge a tutto il mondo, pacchianata che non aveva saputo evitare nemmeno Charlie Chaplin e che rivela subito il trucco: nessuno deve potersi sottrarre al fascino di questa storia infantile — e dunque che incassi! — Perciò il bambino è usato qui come, in certi resoconti di guerra, i *bambini indifesi...*

E l'assenza di interesse e la vuotezza grassamente decorativa si dissimula dietro la finta commozione e lo slancio entusiastico; e una storia tenue e allusiva come questa, da narrarsi con perfetta impassibilità e appena appena con qualche ammiccamento d'intesa, è stata forzata secondo le ricette industriali della confezione cinematografica tra le quali ha il primo posto questa: per ottenere la commozione del pubblico bisogna fingere di provarla. Così, privo di senso, e sul piano del racconto smozzicato dalla rotta emozione, il film risulta di una frammentarietà

desolante e, nella sua parte più avventurosa, di una macchinosità da romanzo domenicalmente raccapricciante.

Ogni mezzo del cinema è a servizio di questa esteriorità e sonorità vuota e anche l'impiego del colore l'accentua non superando mai la funzione decorativa e non approfondendosi mai nel problema dei rapporti e della tonalità.

È probabile che questa lunga decalcomania trovi il suo giusto castigo nell'apprezzamento del pubblico più domenicale e provochi i soliti ditirambi della svagata critica dei quotidiani, sempre pronta a estasiarsi della superficialità, della stereotipia, e delle forti tinte.

La recitazione dei bimbi, coerentemente con tutto il resto, fa pensare, salvo qualche miglior momento del protagonista, a bestioline ammaestrate; specie nelle piccole ammiratrici di Tom che gli vanno civettando intorno con una imitazione leziosa di atteggiamenti adulti e una contraffazione di spontaneità infantile da far pensare che dovrebbe esserci una migliore legge sul lavoro dei minorenni.

Sicchè la sola commozione che si prova, chi non ci si lasci infinocchiare da un tanto industrioso e industriale mestiere, è per i piccoli interpreti del film, questi veramente indifesi, nell'atmosfera di basso esibizionismo e di cinica avidità di guadagno in cui il film evidentemente è stato fatto.

XXIV.

L'INNOCENT

L'INNOCENTE

Origine: Francia - *Casa di produzione*: Films Chantecler - *Regista*: Maurice Cammage - *Interpreti*: Noël Noël, Madeleine Robinson, Jacques Varennes, Mary Berry.

Dopo che una messe di film francesi ha rappresentato, esaltandola morbosamente, la malavita, alla fine, ecco un film, che mette nel ridicolo le combriccole dei delinquenti e fa la caricatura dei film che le hanno idealizzate. Ciò, dati i precedenti, potrebbe essere un atto morale da parte della cinematografia francese: quasi il superamento dia-

---

Vedi Tav. V, fig. I.

lettico di chi, volendo, può contemplare il peccato e il vizio dall'alto e portarvi il lievito di una franca risata, che faccia ribollire in un bagno epurativo i germi del male.

La composizione del film verte tutta attorno a un personaggio, la cui natura è dissolvente della logica e del buon senso, o meglio è il reagente, per cui le molecole della vita si scompongono in una sostanza umoristica. L'uomo buono che per il suo innato ottimismo sconcerta i piani degli uomini scaltri, cattivi ed oppressori non è un motivo nuovo nella storia del film comico. Ai tempi del film muto ha caratterizzato le fortune di un Harold Lloyd, di un Buster Keaton, e ai tempi nostri, facendo le debite riserve, di attori come Oliver Hardy e Stan Laurel. È un motivo, che, per funzionare con effetto deve esprimersi attraverso il valore e l'abilità personale di un attore, il cui talento sviluppi coerentemente, e quasi le crei, le situazioni risibili.

L'attore comico del film *L'innocent* è Noël-Noël, abbastanza popolare in Francia. Appartiene alla classe degli attori, per dir così, casalinghi, confidenziali, che sussurrano, quasi, le battute e ammiccano con bonaria furbizia. Non fanno chiasso, non capitomboli, ma gesticolano timidamente, fermando spesso un atteggiamento a metà, si confondono se sono guardati negli occhi e sono schivi di ogni esteriorità. Il loro giuoco mimico si colora di una intimità lieve ed è soffuso da una costante bontà che nasce dal profondo del cuore. Noël-Noël sullo schermo è di questa levatura.

Il film, di riflesso, si mantiene sempre su un tono modesto e scorre pianamente senza infamia e senza lode, subordinando gli elementi scenici con scrupolo all'attore e alla trama.

Un povero venditore di fiori, assunto al servizio da alcuni trafficanti di stupefacenti, è adibito a sua insaputa alla vendita delle droghe, nascoste abilmente in mazzolini di violette. Senza che in lui nasca l'ombra di un sospetto, i loschi padroni, approfittando della sua semplicità, gli fanno anche custodire i bambini rapiti, trasportare un baule con il cadavere di un uomo e gli affidano altre delittuose incombenze. Senonchè il poveretto, sempre nella sua ignoranza, mette la polizia sulle traccie dei delinquenti: una sera avendo venduto un mazzolino di fiori, avuto da una compagna di lavoro al posto di quello solito contenente droghe, un cliente protesta, insospettendo un poliziotto presente. La banda, dopo un inseguimento notturno sui tetti, è arrestata. La regia di questo film si accontenta di raccontare e di tenere le briglie della recitazione. Non manca una punta di soddisfatta monelleria in alcune scene,

in cui ci si fa beffe della polizia e in cui lo spirito francese ha agio di demolire allegramente l'autorità di due custodi dell'ordine pubblico. Il sorriso e le graziose smorfie di tre bambine arruffone allietano le scene del loro rapimento e della loro custodia da parte del protagonista.

XXV.

DIE PATROUILLE

LA PATTUGLIA

Origine: Giappone - *Casa di produzione*: Società Nikkatsu Tamagawa - *Regista*: Tazaka Tomotaka - *Dialoghi*: Aramaki Yoshio - *Sceneggiatura*: Takashigeya Shiro - *Interpreti*: Kosuci Isam - *Operatore*: Isayama Saburi.

Questo film, pur presentandosi con una veste negletta, semplice e talvolta difettosa, rattoppata qua e là da una regia malferma, è un commovente documento dell'arte cinematografica e nello stesso tempo della psicologia sociale del popolo giapponese. È un film di guerra, senza il fragore della guerra, ma con l'insidia della guerra, che si cela in ogni angolo della campagna, con quell'atmosfera minata di male e di lotta, per cui la vita di ciascun soldato sembra appesa a un filo del destino.

Il tema è semplicissimo. È la vicenda vissuta da una compagnia di soldati, nella Cina del Nord, in un villaggio delle prime linee. Quattro soldati e un sergente devono avanzare in ricognizione tra le file nemiche. Trattandosi di una missione pericolosissima, la compagnia vive ore di ansia per il ritorno dei commilitoni. Essi ritardano; invano la vedetta affissa lo sguardo lontano, nel grigio dell'orizzonte; non compare nessuno e di nessuno si ha notizie. Alla fine, dopo lunghi momenti di angoscia, giunge un soldato affranto, e poi un altro, e un altro: da ultimo non ne manca che uno solo, che si ritiene morto. Ma anche questi ritorna, con grande gioia di tutti, ma sopratutto di chi ne ha condiviso la sorte.

Il film assorbe la sua linfa di vigore e di eroismo dalla nuda impostazione dell'episodio. Si è d'accordo con quanti affermano che il ritmo nel film è troppo lento e spezza talvolta l'effetto emotivo, ma si deve ammettere che il contenuto è bello e per forma si eleva talvolta a valore di poesia. Un punto va particolarmente segnalato, perchè è del tutto riuscito: là dove l'ultimo della pattuglia ritorna sfinito e lacero, infan-

gato sino alla radice dei capelli e con un languore mortale nelle ossa. È un momento di insolita drammaticità: le cure affettuose dei compagni per confortarlo e il grazie del soldato, che nulla più sperava e dopo stenti inumani e sforzi eroici si vede ancora attorniato da amici, sono scanditi con tale misura, che allorquando egli scoppia in un pianto dirotto e nervoso, l'animo dello spettatore vi prende parte con commozione. Anche se per il resto occorra trarre alla luce dello schermo il nucleo narrativo e spogliare il senso dinamico dell'azione dalla polpa eccessiva di talune inquadrature troppo lunghe e troppo compiacenti, il brano resta come un buon esempio di cinematografo. Raramente si era visto sullo schermo alcunchè di così scarno, oggettivo e commovente.

In linea e nell'accampamento, anche il fatto semplice e quotidiano, lo scambio di una sigaretta con un frutto, il dono di un boccale di acqua, quando l'uomo ha sete o ha fame, diventa un evento di grande importanza, in cui riluce l'anima di chi offre e di chi riceve, il vincolo stretto di un patto di fraternità, che ha per testimonio la morte. Rendere il senso di queste cose è un merito non comune: significa superare talune convenzioni di retorica, che sembrano inevitabili, quando si raccontano fatti patriottici. Ed è un merito che spetta ai realizzatori di questo film, i quali con mezzi scarsi hanno dato una immagine, anche se non completa abbastanza efficace di un ambiente guerriero, in cui il coraggio degli uomini è abitudine e talvolta sanguina di fronte al sinistro balenio della morte.

Quei soldati giapponesi, che sanno sorridere ingenuamente e a mezzo le fatiche del campo forzato e il rigore della disciplina si divertono come ragazzi, hanno qualcosa di fresco e di vero. La loro vita, mentre il rombo del cannone lontano porta la nota sorda e ovattata della guerra, è intessuta di poche azioni essenziali, di significato comune e profondo; i loro gesti sono rituali, ed hanno riflessi interessanti, per cui l'interpretazione ne riceve un segno di originalità.

La fotografia del film è trascurata, a chiazze lucide in un grigiore plumbeo, con albe senza luce, e interni miseri. Qualche inquadratura è volutamente fuori fuoco, nebbiosa, con i contorni che sfumano in un vago e indistinto chiaroscuro. Ed a tale indecisione fotografica contribuisce anche la pioggia, che nella natura delle scene rappresentate è l'elemento scenografico più insistente.

XXVI.

UNEXPECTED

L'INATTESO

Origine: India - *Casa di produzione*: Prabhat Film Co. - *Regista*: V. Schantaram - *Soggetto*: W. H. Apte - *Sceneggiatura*: Munschi Azeez - *Interpreti*: Shanta Apte, Shakuntale Paranjpe, Vasantee - *Scenografo*: S. Fatehlal - *Operatore*: V. Avadoot - *Fonico*: S. Damle - *Musica*: K. Bhole.

La didascalia in lingua inglese, premessa a questo film, ci dice che con esso gli autori si son proposti di dare una documentazione di usi e mentalità indiani e di dimostrare che quel popolo è più idealistico, più conservatore, più introspettivo di altri. E non è il caso di discutere: per quanto nei film quello che è importante vedere non sono tanto i lati che differenziano i popoli quanto quelli che li accomunano. Ma quando un film raggiunge questo risultato questa universalità, oltre ogni apparenza particolare, allora esso è evidentemente, una perfetta opera d'arte. E poichè l'universalità non si attinge colla preventiva affermazione di valori teorici, che spesso sono vuote generalità, prendiamo per buona anche l'intenzione dichiarata, con simpatica ingenuità, nella didascalia.

La storia è quella di una *mesalliance* da mettere in conto al triste uso indiano di dare in vendita le ragazzine al primo che voglia sposarle. È così che la bella Nirmala, una bruna poderosa, è venduta dal suo tutore e zio a un vecchietto che non riesce, nonostante che si dia una specie di lucido da scarpe sui baffi , a dissimulare i molti anni che gli pesano sul groppone. La ragazza si difende coraggiosamente e resiste a tutte le insistenti preghiere e minaccie del marito; e se la cava ammirabilmente col figlio di lui, che prova a corteggiarla, dandogli una scarica di solennissime bastonate.

Il vecchio capisce il suo errore e, uccidendosi, restituisce alla ragazza la sua libertà.

Il merito del film sta nella sincerità delle sue intenzioni e, siano pure esse troppo didascaliche e documentarie per attingere quella drammaticità che una storia come questa esigeva naturalmente: il difetto principale sta in una smussatura dei contrasti ed in una lentezza che si risolvono troppo spesso in mancanza di commozione e di comunicativa.

Tuttavia la recitazione è buona e la scena in cui il vecchio prende coscienza della sua decadenza fisica e, come l'*Aiglon* di Rostand, frantuma lo specchio per vedere in ogni pezzo la sua immagine che sembra beffeggiarlo come nella favola della scimmia, è abbastanza efficace.

Bella senz'altro è la chiusa del film, quando la donna addolorata vede, oltre la porta, la strada col passaggio della folla indifferente ed ignara.

XXVII.

MOTHER CAREY'S CHICKENS

LA NIDIATA DI MAMMA CAREY

Origine: America - *Casa di produzione*: R. K. O. Pandro S. Berman - *Regista*: Rowland V. Lee - *Interpreti*: Fay Bainter, Ruby Keeler, James Ellison, Ralph Morgan, Ann Shirley.

La faticosa e asmatica analisi dei romanzoni di Theodor Dreiser e il contenuto intimistico familiare di certa letteratura femminile inglese si ritrovano in questo film, che però, nonostante le sue qualità, non raggiunge, se non in qualche felice momento, la grazia delicata di una George Eliot o di una Jane Austen e non rivela mai la forte e inesorabile struttura morale dell'autore di *Una tragedia americana.*

Morto il marito, capitano dell'esercito americano, nella guerra contro la Spagna, la signora Carey affronta, colla nidiata dei suoi quattro figli le innumerevoli difficoltà della vita, barcamenandosi coraggiosamente nella dignitosa miseria della piccola borghesia e riuscendo a condurre felicemente, al porto difficile del matrimonio d'amore, le due graziose figliole.

Storia tenue e patetica, in un'atmosfera in cui aleggiano bisogno, malattia e morte, esorcizzati da quella resistenza morale e da quella volontà di rettitudine che sono, quando esistono, i più begli ornamenti della piccola borghesia. Mai grandezzate e atteggiamenti statuari, ma umanità, cordialità e sorridente malinconia.

Il regista è riuscito abbastanza bene, specie nella prima parte, a darci qualche suggestione dell'ambiente che descrive, e a comunicarci una buona dose di ottimismo e di serenità. Non un impiego pieno dei mezzi del cinematografo, ma una realizzazione molto accurata e abbastanza piacevole. Ma a un certo punto il film stagna in una lentezza

che per esser sopportata avrebbe dovuto essere giustificata da una assai più profonda analisi e da più significative scoperte. E quando il ritmo si accelera un poco e ci si avvicina al finale questo è risolto colla replica di una situazione quanto mai vecchia e frusta: i ragazzi di mamma Carey riescono a far sloggiare dalla casa una coppia, anch'essa caricaturale all'eccesso, simulando una ridda di fantasmi nella notte, con spreco di scricchiolii, stillicidi di goccie d'acqua, urla e rumore di candele.

A quel punto ci pare che si senta puzzo di bruciaticcio: e infatti il film precipita irrimediabilmente.

XXVIII.

VIVACIOUS LADY

UNA DONNA VIVACE

Origine: America - *Casa di produzione*: R. K. O. Radio Pictures Inc. - *Regista*: George Stevens - *Produttore*: Pandro S. Berman - *Soggetto di*: I.A.R. Wylie - *Sceneggiatura di*: Ann Morrison Chapin - *Montaggio di*: Henry Berman - *Interpreti*: Ginger Rogers, James Stewart, Beulah Bondi.

Si tratta di una commediola del genere di quelle che l'America in questi ultimi anni ha prodotto in gran copia e che si assomigliano quasi tutte per la comune discendenza dal fortunatissimo film di Frank Capra *Accadde una notte*: inutile dire che nessuna delle imitazioni ha mai raggiunto il livello artistico dell'originale, e, neanche nelle migliori, si son visti sopravvivere la finezza nel tratteggiare i personaggi, lo spirito di osservazione e, meno che mai, l'inesauribile, quasi surrealistica, inventiva del Capra.

In questo film di George Stevens è ripresa, ormai per l'ennesima volta, l'atmosfera vagamente erotica che nasce dalla situazione del bel giovanottone e della bella ragazza che, per varie impossibilità, non possono mai, per tutto il film, soddisfare il desiderio che li attrae reciprocamente. Qui l'impedimento è la rigità moralistica e la grettezza della piccola borghesia provinciale; che è quella che paga le spese nelle sfottiturine del film ben lontane dalle sorridenti eppure precise e pungentissime stoccate di *Accadde una notte*. Ma qui, al solito, si rimprovera alla piccola borghesia di non assomigliare all'alta borghesia,

di non credere alla purezza delle ballerine, di non bere, di non fumare, di non ballare il tip-tap, pur morendo di voglia per tutte queste cose e di invidia per chi può permettersele. Questa piccola borghesia ha soprattutto il torto di lavorare, per esempio insegnando all'università, invece che vivere di rendita e passare il tempo nei ritrovi notturni come deve fare ogni persona a modo.

E sì che si tratta della picola borghesia come possono concepirla quei signori di Hollywood, con aule scolastiche che sembrano anticamere di bordelli, e club nautici che dentro ogni canoa celano una coppia clandestina!

Il « gag » più felice del film è plagiato da una vecchia comica di Charlot: ed è imperniato su di un letto a muro che si alza e si abbassa con una volontà sua propria ostinatamente avversa a quella dei protagonisti; trovata che naturalmente non è stata sfruttata con la ricchezza di sviluppi paradossali in uso ai bei tempi di Mack Sennett.

Ginger Rogers sempre graziosa, benchè qui appaia un po' meno giovane di quanto non sembrasse quando nei film la si vedeva solo ballare.

XXIX.

THE RAGE OF PARIS

Origine: America - *Casa di produzione*: New Universal Pictures - *Regista*: Henry Koster - *Direttore di produzione*: B. G. De Sylva - *Sceneggiatura*: Bruce Manning e Felix Jackson - *Aiuto Regista*: Frank Shaw - *Operatore*: Joe Valentine - *Fonico*: William Hedgoock - *Scenografo*: Vera West - *Metraggio*: 2. 172 - *Interpreti*: Danielle Darrieux, Douglas Fairbanks jr., Mischa Auer, Helen Broderick, Louis Hayward, Charles Coleman, Harry Davenport.

Henry Koster non è stato questa volta all'altezza della sua recente e già, del resto, solida fama: che, come è noto, è basata principalmente su precedenti buoni successi: *Tre ragazze in gamba* e *Cento uomini e una ragazza.*

Non è il caso di far la voce grossa con una commediolina scipita di questo genere, nè di rimproverarle la sua faticosa ricerca di effetti comici: ma non si può tacere che qui è di fronte alla più completa assenza di fantasia e alla desolante incapacità a creare un mondo, sia

pure paradossale e con leggi tutte sue e arbitrarie, ma che abbia una coerenza e almeno un pizzico di sale. Qui, con puerile ingenuità, si giura su effetti mille volte sfruttati tanto che Pananti, che si levava il cappello ogni volta che incontrava un conoscente, assisterebbe oggi a questo film a testa costantemente scoperta.

È la storia di una ragazzetta francese che vive in America e che non trovando lavoro si lascia indurre ad adescare un milionario per farsi sposare; ma che poi s'innamora dell'amico di questi, che tenta in mille modi di smascherare quella che lui crede essere una volgare avventuriera e che invece è innocente limpida e casta come ogni eroina di film e quindi perfettamente matrimoniabile. Infatti i due si sposano e tutto si risolve felicemente. Una derivazione diretta da *Café Métropole* con inversione dei termini e la solita atmosfera piccante, residuo di *Accadde una notte,* del bel giovanotto e della bella ragazza che dormono uno accanto all'altra senza poter soddisfare i loro naturali desideri.

Le trovate comiche quando non risalgono a Mack Sennett come il ripetuto inciampare nel parafuoco dell'impetuoso giovane Douglas, o il ripetuto abbassarsi dello sportello a ghigliottina della finestra — finchè ci resta sotto la giovane attrice a scodinzolare in modo nè elegante nè grazioso e nemmeno troppo decente — sono affidate ad un dialogo alla Woodehouse fatto di battute di questo genere: ad una maschera di teatro in culottes e calze bianche « Tieni, vatti a comprare un paio di calzoni chè sei abbastanza grande per portarli lunghi! ».

Il pubblico del Lido si è divertito moltissimo, si è sentito qualcuno dire, con sincerità, che questo è il miglior film della Mostra, e si è sparsa la notizia, confermata ufficialmente, che la casa importatrice ha bandito un concorso con cinquemila lire di premio per il miglior titolo da dare in italiano alla commedia. Ed è stata discussa, con termini rigorosamente estetici, la pettinatura della graziosa Darrieux, coi riccioletti in alto, come vuole il recente, come suol dirsi, capriccio, della moda.

XXX.

LE JOUEUR D'ECHECS

SCACCO ALLA REGINA

Origine: Francia - *Casa di produzione*: Compagnie Française Cinematographique - *Regista*: Jean Dréville - *Direttore di produzione*: Jean Rossi - *Sog-*

getto: Henri Dupuy-Mazuel - *Dialoghi*: A. Doderet, R. Vitrac et Bernard Zimmer - *Sceneggiatura*: Albert Guyot - *Operatore*: René Gaveau et Thomas - *Fonico*: Yvonnet - *Musica*: Jean Lenoir - *Scenografo*: Aguettand *Montaggio*: Jean Devaivre - *Interpreti*: Françoise Rosay, Conrad Veidt, Paul Cambo, Edmonde Guy.

Questa volta i cineasti francesi hanno peccato di cattivo gusto. Jean Dréville, il regista, si è lasciato avvincere dall'apparente facilità di un film in costume, misterioso e a colpi di scena, realizzando un ibrido film storico, mescolanza di avventure e di realtà, impasto disuguale di vero e di falso. Il soggetto è tratto da un romanzo di Enrico Dupuy-Mazuel, che sullo schermo ebbe già l'onore di una traduzione al tempo del film muto, ad opera di Raymond Bernard, il figlio di Tristan e famoso negli anni 1920 e 1924 per le sue messinscene.

La storia de *Il giuocatore di scacchi* è avvolta nel fasto settecentesco dei costumi e degli arredamenti, degli svolazzi e delle apparenze ornamentali. Durante la lotta per l'Indipendenza, i Polacchi ricevono aiuto dallo stravagante Barone di Kempelen, uomo di ingegno e costruttore di automi, il quale nasconde entro un manichino da lui fabbricato un suo protetto, che si è troppo compromesso politicamente. L'automa giuoca a scacchi. E anche con la Imperatrice di Russia fa una partita.

In una atmosfera di farsa e di dramma, la Imperatrice bara al giuoco e il manichino, finto meccanismo, rovescia con una mossa brusca i pezzi della scacchiera. L'automa, in cui è il giovane protetto dal Barone, è condannato alla fucilazione per lesa maestà. Momento drammatico. Ma il Barone riesce a sostituirsi al giovane, prima che i fucili scattino e lo salva, a prezzo della sua vita.

Non ci sembra che questa vicenda fosse la più indicata per un film in costume. È troppo artificiosa; e il film non rievoca che imperfettamente l'atmosfera settecentesca degli intrighi, della menzogna e del lusso, che si è voluta rappresentare. Lo spunto dei manichini è debole. Il realismo cinematografico rifugge dai meccanismi di ogni genere, per una ripugnanza, diremmo, connaturata con la sua essenza. I manichini viventi, le statue di cera, che si muovono, e i fantocci parlanti e quanto altro vuol meccanicamente imitare la vita, che visto alla luce reale delle cose potrebbe suscitare meraviglia per la perfezione del trucco, nel cinema, che è il regno del trucco e che già compie il miracolo di riprodurre il movimento, tutto ciò è ridicolo, banale e irritante. Come è possibile prendere sul serio la storia del giuocatore di scacchi? Sia la

imperizia del regista o la artificiosità dello spunto, la storia non è credibile e le scene di effetto sono quelle, che danno noia. L'ombra di un brivido sfiora lo spettatore nella scena in cui un manipolo di soldati meccanici stringe in un cerchio di morte l'acerrimo nemico del Barone di Kempelen; ma il sangue, che cola dalla carne ferita dell'uomo preso nella tagliola mortale dei soldati di stoppa, e il progressivo scandire dei passi dei soldati e le punte delle loro lame, che lampeggiano, sono elementi volgari di suggestione, che avremmo preferito non vedere.

Gli attori sono impacciati e poco espressivi. Françoise Rosay e Conrad Veidt sono invecchiati e privi di respiro, forse per il peso dei loro continui successi. Quanto alla Rosay ella è troppo intelligente e sensibile per dover considerare questa sua interpretazione qualcosa di più di una semplice parentesi; ma per il Veidt crediamo che non vi sia possibilità di appello a un futuro migliore. Egli veramente ha dato, in molte opere, la sua figura e la sua arte ed ora non fa che ripetersi malamente. Il suo stile migliore ripete le posizioni recitative dei suoi vecchi film. Si pensa talvolta di essere ancora ai tempi del *Gabinetto del dottor Caligari* del 1921.

Ed è proprio necessario che la Rosay in alcune scene porti dei calzoni, mal conformati? Non c'era costume più attagliato alla sua persona, o è la sua persona che non si adatta a vestiti maschili? Ai trascurati realizzatori la risposta più esatta.

XXXI.

WHITE BANNERS

BANDIERE BIANCHE

Origine: America - *Casa di produzione*: Warner Bros Pictures Inc. - *Regista*: Edmund Gouldnig - *Soggetto*: da un romanzo di Lloyd C. Douglas - *Interpreti*: Claude Rains, Fay Bainter, Jackie Cooper, Bonita Granville.

Forse i produttori americani pensano di istituire per la prossima stagione un nuovo genere di film dopo quelli comico-funamboleschi della stagione scorsa? Ogni anno un genere nuovo, sarebbe la formula. *White Banners* è l'esempio del film moralistico, dove tutti i personaggi sono buoni e bravi. L'azione è suggerita da un romanzo di Lloyd C. Douglas, al quale si deve *La luce verde*, film dello stesso tono di questo,

che si svolge in una regione dell'America del Nord, la New England, dove nevica abbondantemente. È appunto durante l'infuriare della neve che incontriamo il personaggio principale della vicenda: Claude Rains, un professore di fisica che si occupa di invenzioni. Per quanto il suo genio si manifesti nell'invenzione di un frigorifero, il personaggio è assai meno vivo di quello offertoci un'altra volta da Claude Rains; vogliamo alludere all'avvocato Lee Gentry di *Delitto senza passione*: una figura sconcertante questa, una figura mite quella di *White Banners*, accanto alla quale ce n'è un'altra ancora più mite: la governante di casa madre di un figlio che non la conosce: un ragazzo che per involontario errore rovinerà la invenzione del professore per riuscire a sua volta a inventare un altro frigorifero. E la madre per opportunità, continuerà a vivere in silenzio senza fare al figlio la confessione. Di madri che tacciono lo schermo ne ha avute parecchie. Alcune più, altre meno riuscite. Non diremo che Fay Bainter sia alquanto espressiva; è piuttosto una donna mite, senza pretese di sorta; non ha forse nemmeno la pretesa di essere una grande attrice. Il film del resto si vorrebbe appoggiare piuttosto sulla interpretazione di Rains e su quella di Jackie Cooper. L'ex bambino prodigio non è più un bambino. Questa interpretazione per quanto disinvolta è assai lontana da quella del bambino del vecchio *Champ* di Vidor. Il cinema americano, da allora, ha tentato altre vie e lo stesso Vidor che aveva la prerogativa di fare dei film intensamente ricchi di umanità si limita oggi a rifare i vecchi film di successo (*Stella Dallas*) o traduce sullo schermo un romanzo di Cronin. Ha abbandonato l'antico western.

Edmund Goulding ha pensato invece di offrirci la favoletta morale del New England. Non è a dire che le famiglie americane presentate in questo film e le loro abitazioni non siano accuratamente analizzate. Ma siccome tutto deve essere in questo film buono e bello, anche Bonita Granville deve sottostare a queste esigenze.

Ormai Bonita Granville è un nome importante nel cinema americano: a lei si deve la creazione di un tipo, anche se tale tipo sia quello della bambina malvagia o addirittura stregata. Ricordate la bambina della *Calunnia* e quella della *Vergine di Salem*. È più facile, si dice, offrire personaggi esasperati ed esasperanti, dai sentimenti buoni o cattivi che sieno, portati all'eccesso: può essere anche vero. Ma questa Bonita di *White Banners*, graziosa e gentile, coi capelli biondi morbidi sciolti sulle spalle e legati sul capo con un nastro, ci dice assai poco. Edmund Goulding aveva offerto più di una volta qualche film più im-

pegnativo; non vogliamo tanto ricordare *Grand Hotel* che era piuttosto un film dove la personalità di un regista potesse predominare appieno, quanto l'*Angelo della notte,* per citare un vecchio film e *Vivo per il mio amore* per citarne uno di recente

Che *White Banners* sia mal diretto non diremmo. È un film insipido, ecco tutto, con qualche scena lungamente parlata e complessivamente un'azione scorrevole, recitata con naturalezza, ma, in qualche punto, leziosa.

XXXII.

ALEXANDER'S RAGTIME BAND

VECCHIA AMERICA

Origine: America - *Casa di produzione*: 20th Century Fox - *Produttore*: Darryl Zanuck - *Regista*: Henry King - *Musica*: Irving Berlin - *Interpreti*: Tyrone Power, Alice Faye, Don Ameche, Jean Hersholt, Helen Westley, Ethel Merman, Jack Haley, Paul Hurst.

Da tempo siamo sazi di film rivista, somiglianti come goccie d'acqua, gonfi di canzoni e di note, di coreografie seducenti e di immagini inutili. Sono film, che vivono lo spazio di una sera, e dipingono lo schermo di una calligrafica apparenza, di uno splendore falso, pruriginoso, che assorda con lo scroscio dei motivi musicali e riempie la vista di barbagli senza scopo. Una esibizione di bellezze femminili e uno spreco di danaro. Non varrebbe la pena di occuparsi di simili film, se la loro forma e la loro struttura non avessero dei requisiti di tecnica, di montaggio e di scenografia, che testimoniano un mestiere di primo ordine.

Alexander's Ragtime Band appartiene a questo genere di film. Il tema principale esula per sua natura dal campo cinematografico: è la rassegna della musica americana del XX secolo; musica del jazz, dai primi sincopati ballabili alle più stravaganti canzoni moderne. I pezzi musicali sono cuciti dai fili di una storiella d'amore fra un direttore d'orchestra e una cantante: storiella, che a lei fa spremere molte lagrime di dolore e di rimpianto, e a lui raffina il carattere sentimentale. Invano si torcerebbero le sequenze per cavarne l'espressione di uno spirito d'arte e di una idea sublime, originale. Nel film, in rapporto logico con l'assunto preso di divertire, anche gli eventi di una grande riso-

nanza umana sono tenuti in secondo piano e ridotti alla funzione di un pretesto per rallegrare gli animi. Siccome nel corso del film si accenna alla guerra mondiale, questa è un motivo per fare spettacolo. Quando scoppia la burrasca militare, la colonna sonora impazzisce di marcie e di colpi di grancassa, con quel piglio festaiuolo, che caratterizza le bande dei Luna Park. Esaurita la parte visiva della guerra con un montaggio rapido, con un « tumble shot » di immagini brevi, per dirla all'americana, l'obbiettivo si appunta sul palcoscenico per alcuni numeri di varietà, ispirati alla vita del soldato.

Si confondono i termini della realtà con quelli della finzione con buoni effetti di sorpresa. Ricordiamo una scena: suona la sveglia e un burbero sergente, quello stesso che si è visto condurre alla battaglia la sua squadra, scuote le brande, fa il diavolo a quattro, perchè i suoi soldati si alzino: quelli fanno orecchio da mercante e se la dormono sodo. Che è? Non hanno più timore di lui e delle sue punizioni? Ma ecco che un carrello indietro della macchina da presa scopre il segreto: non è la realtà della vita militare, quella che si vede; ma la finzione di una rappresentazione teatrale. Una serie di mezzucci identici e di altre convenzioni cinematografiche tocca le corde dello spasso e del divertimento. Il racconto, infiorato di dettagli allegri e di volgarità piacenti, scivola sul ritmo di una canzonetta.

Ci sorprende che questo film porti la firma del regista Henry King. Lo conoscevamo per un regista delicato, amante degli ambienti sani, un poeta, in minore, della vita campagnola e ne avevamo colto i tratti distintivi dell'arte nella maniera pulita e chiara, con cui rappresentava il popolo dei contadini e della brava gente ed ora lo troviamo alle prese con un film chiassoso e superficiale, pingue di belle donne e di uomini in marsina. Alcune scene hanno un pizzico di famigliarità, insolita per un film rivista. Alice Faye, divetta con le piume sul cappello e il boa di struzzo al collo, dondolante e sciatterella, esce fresca dalle mani di Henry King. La ragazza ha degli accorati impulsi e civetterie stravaganti ed espressioni a pena abbozzate che portano il marchio di una abile regia: ma sono note di valore, che sembrano male spese nella messinscena rutilante di un film come *Alexander's Ragtime Band*.

XXXIII.

THE DRUM

IL PRINCIPE AZIM

Origine: Gran Bretagna - *Casa di produzione*: London Film Production Ltd. - *Regista*: Zoltan Korda - *Interpreti*: Sabu, Raymond Massey, Valerie Hobson, Roger Livesey, Desmond Tester.

Il film a colori, diretto da Zoltan Korda, *The Drum* ci mostra eserciti coloniali in gonnellina e pifferi, governatori e pezzi grossi inglesi in marsine bianche, nere e rosse, danzatrici indiane dolcemente ancheggianti, partite di polo, marcie, battaglie, scaramuccie, banchetti, teste mozze volanti nelle stanze dei poveri e buoni colonizzatori inglesi, innocentemente intenti a bere whisky and soda et similia. Il piccolo Sabù dagli occhi dolci (che interpretò *La danza degli elefanti*), principino di uno statarello ai confini dell'India inglese, vien spodestato da un crudele assassino che gli uccide anche il padre; e nel corso del film si ha, per di più, una brutta coltellata ad un braccio, ed è medicato da una buona giovane signora inglese; una specie di Loretta Young ancor più dell'originale, se è possibile, sofisticata e smaniosa, che per tutta la durata del film piange, si sbraccia e soprattutto parla, parla e parla, mostrando bene, nei primi piani, come si debba appoggiare la lingua tra i denti o sotto il palato per pronunziare, senza troppi getti di saliva, la cinguettante parlata della bionda Albione, tanto adatta, come è noto, per conversare con gli uccelletti; specie, naturalmente, se si è seguito un corso di fonetica a Oxford.

Tanto la bella signora che gli altri attori ostentano con coraggiosa convinzione capigliature rossiccie, faccie — color mattone gli uomini e color carnicino tenue le donne — con profusione di porri, nei, lenticchie, punti neri ed altri naturali ornamenti che un realismo coloristico mette in particolare evidenza. Sempre a miglior gloria del sistema e dei tecnici del « Technicolor ».

Un altro bel signore inglese ostenta occhi e mascelle alla Jack Holt e insomma tutti inducono a pensare che la London Film, con quei saggi criteri artistico-industriali che la contraddistinguono, abbia pensato, che in questi tempi di crisi cinematografica, sia meglio rinunziare al costoso sistema di una volta, e non più ingaggiare gli autentici astri di Hollywood ma valorosi « emuli » di essi.

Si assiste poi, verso la fine del film, a un balletto di soldati scozzesi, che ricorda un po' quello classico di Stan Laurel e di Oliver Hardy con le scope e attorno alla pattumiera; e questo, se non ha la grazia elegante di quello, ha in compenso intenzioni esaltatrici dichiarate; che culminano infine nel parapiglia generale e nella battaglia, accanita e cruenta quanto mai, che rivela l'eroismo leonino degli inglesi e degli indiani amici degli inglesi e la vigliaccheria, bassezza e crudeltà dei loro nemici. Il piccolo, sorridente Sabù è dunque rimesso al posto del vile usurpatore, che è strabico ed ha la barba come si addice ai cattivi del cinematografo.

Come si riesca a far diventare così eroici i soldati in gonnella lo si vede benissimo in una scena di questo film, dove il piccolo tamburino, lenticchioso e con occhietti di lattonzolo, riceve, a sottana alzata, una interminabile serie di spietate e certamente anche un po' sadistiche bastonate dal suo caporale; non tanto, s'intende, per la sigaretta che egli s'è fatto sorprendere a fumare, ma perchè così si formano gli uomini.

Il film è tratto da un romanzo di Mason, nome caro ai lettori di romanzi polizieschi del sottogenere avventuroso e del quale fu a suo tempo ridotto in film *Le quattro piume*. È chiaro che il giovane Korda, rifiutando l'eredità familiare dell'intimismo e dell'ironia, ha preferito volgersi allo spettacoloso, ha pensato, dovendo fare un film a colori, che la tenebrosa India gliene offrisse di smagliantissimi, e si è tenuto a questa esteriorità, dandoci uno scodellone di salsa piccante senza nemmeno un pezzettino di arrosto.

Alla Mostra di Venezia i palati più delicati ne sono stati offesi, mentre quelli più grossi, della maggior parte dell'elegante pubblico, l'hanno apprezzato oltremisura e ci hanno, come direbbero a Napoli, « azzuppato il pane ».

XXXIV.

RAMUNTCHO

Origine: Francia - *Casa di produzione*: Monnot des Angles - *Regista*: René Barberis - *Direttore di produzione*: Pierre Chicherio - *Soggetto*: Pierre Loti - *Sceneggiatura*: Emile Allard et René Barberis - *Operatore*: Toporkoff - *Musica*: Van Hoorebèke - *Scenografo*: Lourié - *Sistema di registrazione*: R. A. C. - *Interpreti*: Françoise Rosay, Madeleine Ozeray, Louis Jouvet, Paul Cambo, Line Noro, Jacques Erwin, Nino Costantini.

Pierre Loti rappresenta per qualche produttore francese un nome non trascurabile agli effetti cinematografici. Altri suoi romanzi erano stati tradotti in film. L'idea di portare *Ramuntcho* sullo schermo poteva parere buona pensando alle caratteristiche locali, al costume e al tenore di vita della regione Sud della Francia dove si svolge l'azione. Infatti il film non manca di presentarci in più di una scena o le danze campestri o un gioco caratteristico. Su questo sfondo, cui s'aggiunge qualche visione paesaggistica in cui non sono tuttavia ricercati gli effetti di belle inquadrature, si svolge la trama, diluita in scene quasi sempre lente e talvolta recitate con intonazione teatrale, per quanto pacata, anche dai migliori. Come la vita dei contrabbandieri che occupa buona parte del film manca di mordente drammatico, così l'episodio d'amore tra i due giovani è piuttosto scialbo e alla fine quando Ramuntcho si trova di fronte all'amata Gracieuse diventata monaca, non si ha invero la sensazione del suo stato d'animo poichè quell'amore non era stato in precedenza portato al clima necessario a questi fini. Tuttavia la scena non manca di qualche notazione felice, sia pure tenuissima. Altrove vi sono pure altri dettagli studiati; nell'episodio tra i contrabbandieri e una guardia, nell'osteria. Line Noro ha nel ruolo di madre di Ramuntcho qualche accento interessante, mentre Françoise Rosay non è riuscita stavolta, nel ruolo della arcigna madre di Gracieuse, a creare una parte convincente e ricca di interesse. Madeleine Ozeray ci era parsa più suggestiva come Sonia in *Delitto e Castigo*. Il regista è René Barberis. Non si può dire che la sua attività cinematografica sia stata molto cospicua. A lui si deve, tra i recenti, l'edizione parlata di *Casanova*. In questo film, *Ramuntcho*, egli ha visto più esteriormente che in profondità gli episodi e i fatti, narrati e rappresentati.

XXXV.

DER MUSTERGATTE

IL MARITO MODELLO

Origine: Germania - *Casa di produzione*: Tobis - *Regista*: Wolfgang Liebeneiner - *Sceneggiatura*: Jacob Geiss, Hans Albin und Heinz Rühmann - *Operatore*: Werner Bohne - *Musica*: Hans Sommer - *Scenografo*: Otto Gülstorff, Hans Minzloff - *Interpreti*: Heinz Rühmann, Leni Marenbach, Hans Söhnker, Heli Finkenzeller, Werner Fuetterer.

Nei riguardi di questo film non c'è nulla di nuovo da dire. È la solita commedia, presa in prestito dal teatro e che del teatro imita le convenzioni e il procedimento. Un intreccio di equivoci e di ripicchi, di incidenti occasionali e scherzosi, fornisce al film la base della sua comicità. Un banchiere rigido e ordinato, per conquistare la moglie stanca della sua pedanteria, combina una serata di divertimento, che nelle sue intenzioni dovrebbe ingelosire la moglie e dare a lui l'aureola di uomo di mondo. Egli con una amica, innocentemente, si ubriaca, e a tal punto che la moglie, soggiogata, ritorna docile sotto il suo imperio maritale.

Naturalmente il film raggiunge il suo vertice durante la sbornia: corserelle, barcollamenti, piatti che cadono e cuscini che volano, parole in libertà, e altre schiocchezze, che divertono con facilità, per poco che sia abile l'attore che le interpreta. Il meccanismo puzza di ribalta, lontano un miglio. Nulla di male che sullo schermo vi sia rappresentata l'ebbrezza, chè anzi il tema per sè è un buon contributo alla meccanica. Ma è noioso che essa sia sviluppata con un senso piatto e convenzionale, e non con il ricamo cinematografico delle allusioni, dei contrasti visivi, degli ambienti contrapposti e delle trovate, che saltono fuori dal giuoco delle inquadrature; insomma è riprovevole che si sprechi poco ingegno nel tentare uno stile, del resto già affermatosi nei film di oltre oceano, che abbia natura sua propria e specifica.

Heinz Ruhmann, attore di grido al suo paese, valorizza con buona interpretazione qualche motivo insipido, dando carattere di sincerità all'artificio. Egli dà prova di acrobatismo mimico, in alcuni brani a solo: quando imita l'orsacchiotto, ad esempio, o quando si allarma, perchè crede di non avere più una gamba, o quando nel suo volto si dipinge l'effetto dell'alcool. Con la sua compagna di scena è l'arbitro del tempo della narrazione, che si stringe sempre più, nella progressione dell'ebbrezza. Ed è veramente a lui che spetta il merito di quattro risate.

XXXVI.

GOLDWYN FOLLIES

FOLLIE DI GOLDWYN

Origine: America - *Produttore*: Samuel Goldwyn - *Regista*: George Marshall - *Soggetto e sceneggiatura di*: Ben Hecht - *Musica di*: Geo Gershwin - *Interpreti*: Adolphe Menjou, Ritz Brothers, Andrea Leeds, Kenny Baker, Phil Baker.

Un lungo esame di una rivista a colori e della serie dei suoi numeri di varietà eleganti e scimuniti sarebbe assurdo; opporre idee a pagliacciate sarebbe evidentemente come voler lavare lateres, cosa nella quale notoriamente si perde il ranno e il sapone altrettanto che a lavar la testa all'asino.

D'altro canto a stare al gioco e a fingere estasi ammiccando al lettore si rischia di non dichiarare con sufficiente chiarezza la posizione ironica (coi lettori di oggigiorno bisogna essere semplici e chiari) e si finirebbe, scommettiamo, per passare per critici di professione, di quelli che per interesse forse, o forse anche solo per distrazione o pigrizia mentale, fanno il « pezzo » ritagliando la carta assorbente dei bollettini pubblicità passati al roneo nei razionalistici uffici delle rappresentanze italiane delle grandi case di produzione.

Triste alternativa: che obbliga faticosamente a cercare un « tertium » che purtroppo « non datur »: non potendosi ragionevolmente imbastir significati, allusioni e anagogici sensi a una Traviata stile impero, a una Giulietta e Romeo che si risolve in lotta tra danza sulle punte e balletto di girls, tra jazz e musica pseudo-classica, o ai buffi « gags » dei fratelli Ritz che, con altri numerosissimi animali, popolano una quanto mai babelica Hollywood.

Tutto il senso che si può cavare da questo coloratissimo caleidoscopio da cui emana la lacerazione di gorgheggi prolungatissimi messi a servizio delle più jettatorie canzonette di fama mondiale — serenata di Toselli, Volga, ecc. — è questo: i signori produttori del cinema sono sempre disposti a « lanciare » le belle ragazzine, e lo fanno con devozione e disinteresse, tanto è vero che esse poi sposano invariabilmente, per amore, i loro compagni di lavoro, lasciando a bocca asciutta i generosi benefattori che le hanno adorate in silenzio e cambiando, dunque inutilmente, d'abito ad ogni inquadratura.

Il soggetto del film è di Ben Hecht, un giovane scrittore che tempo fa vinse, insieme a Mac Arthur, la statuetta d'onore dell'Accademia dell'Arte Cinematografica di Hollywood. Essi dichiararono bellamente che quel premio lo avevano usato come maniglia per la porta del loro gabinetto da bagno. Ma siamo sicuri che, dopo questa sua nuova fatica, Ben Hecht l'ha tolta da quel luogo indecoroso per tenerla, sotto campana di vetro, sulla sua scrivania.

Il film ha battuto, pare, il record degli applausi; *Delitto senza passione* tutti sono disposti a dimenticarlo non meno che *Ance in a Blue Moon*, e il mondo cinematografico è ritornato nell'ordine.

XXXVII.

VERWEHTE SPUREN

TRACCE SCOMPARSE

Origine: Germania - *Casa di produzione*: Tobis - *Regista*: Veit Hurban - *Sceneggiatura*: Thea von Harbou, Veit Harlan, Felix Lüzkendorf - *Operatore*: Bruno Mondi - *Musica*: Hans Otto Borgmann - *Scenografi*: Hermann Warm, Karl Hacker - *Interpreti*: Kristina Schöderbaum, Fritz van Dogen, Charlotte Schulz, Friedrich Kaysler, Paul Duhlke.

Taluni film sono viziati a nostro parere da un difetto di principio, per cui si crede che, elaborando e gonfiando gli elementi esteriori dello spettacolo, come la scenografia, la fotografia ed altro, si possa celare il vuoto di un soggetto; mentre in realtà con questo sistema se ne rivela maggiormente, per contrasto, l'inconsistenza, e si producono film flaccidi senza nerbo di contenuto ed efficacia rappresentativa. In *Tracce scomparse* è la scenografia che predomina sulla trama, con un pesante decorativismo scenico, ingenerando squilibri funzionali non solo nel corso di una intera sequenza, ma anche entro una stessa inquadratura. Il voler riprendere la scena da un angolo visuale che si ritiene più adatto a dare il senso della grandiosità della messinscena, invece che da un altro meno panoramico, ma più essenziale ai fini del movimento degli attori e del senso dell'azione, è un errore. Ed è un errore, che si ripete spesso in questo film, per il quale si è ricostruito un quartiere della Parigi del secolo scorso, si sono formate vie e piazze, in cui grandi masse di comparse potessero stare, e si sono arredati interni di sale e di camere, esibendovi riccamente costumi ed oggetti dell'epoca. Il cinema, anche nel senso impuro del grosso spettacolo, esige il rispetto dei rapporti narrativi in eguale misura di quelli visivi e lo sfarzo scenico non è mai sufficiente a sostituire l'incoerenza illogica di un fatto. Ciò che più importa in un film è il racconto ed è proprio il racconto, il sano e buon racconto, che qui manca.

Nel 1867 giungono a Parigi per l'Esposizione mondiale due canadesi, madre e figlia, e prendono alloggio, per mancanza di posti e mercè l'aiuto di un medico, in alberghi diversi. All'indomani la madre che era febbricitante è scomparsa; non solo, ma la figlia per quante domande

faccia alle persone, che pur l'avevano vista il giorno prima, si sente rispondere da queste, che mai avevano conosciuto sua madre. La figlia sgomenta si mette ad una ricerca disperata: nessuna traccia. Anche il medico, innamorato di lei, tace e nega di avere mai visto la scomparsa. Il caso si chiarisce alla fine: la madre è morta di peste e per evitare che si diffondesse il panico nella città si era messo il fatto a tacere. La giovane si rassegna e trova conforto nell'amore del medico.

In questo film si scherza un po' con i cadaveri, con una alternativa fra il macabro e il ridicolo, indice di cattivo gusto. E tutto il lavoro risente di una incertezza squilibrante tra il serio e il faceto, tra il comico e il tragico. Non si sa se ridere o piangere: un film che, se impostato con sicurezza sarebbe riuscito convincente, immiserito invece in una sostanza comica, voluta o no, è un assurdo illogico, che annichila lo spettatore. Per associazione di idee, ci vengono in mente grigie storie medioevali, quando la rinascenza non aveva ancora portato il senso della misura e dell'armonia.

Il film ha una tecnica greve di meccanismi. E per dare una idea di quanto invece avrebbe dovuto essere più sciolta e nervosa, basti raffrontare la sequenza in cui la figlia di albergo in albergo va alla ricerca della madre, con una sequenza similare di un qualunque film americano; con quella, ad esempio, del film *I Candelabri dell'Imperatore*, in cui i due protagonisti Luisa Rainer e William Powell inseguono di città in città e di negozio in negozio i due candelabri, che danno appunto il titolo al film. La sequenza americana è più spigliata, fresca e precisa; mentre la tedesca è lenta, mal simboleggiata e poco a segno. Questi dettagli narrativi, in cui il montaggio è meno asservito alla scena, fanno comprendere il ritmo di tutto il film. È un ritmo pesante, soffocato anch'esso dall'architettura scenografica. Se proprio si vuol trovare qualcosa di riuscito, val la pena di ricordare la festa da ballo, ove la figlia scopre una collana della madre addosso a una ragazza di cattiva fama. Questa scena è meglio ventilata delle altre; da un inquadratura all'altra si coglie qualche fremito di commozione, per quanto la interprete schiamazzi un po' troppo tra il disordine delle comparse in maschera, che non riescono a darsi un contegno adeguato alla drammaticità del momento.

XXXVIII.

THE PRISONER OF ZENDA

IL PRIGIONIERO DI ZENDA

Origine: America - *Casa di produzione*: United Artists Corporation - *Regista*: John Cromwell - *Soggetto*: *da un romanzo di* Anthony Hope *e da una commedia di* Edward Rose - *Sceneggiatura di*: John Balderston e Wells Root - *Musica di*: Alfred Newman - *Scenografia di*: Lyle Wheeler - *Interpreti*: Ronald Colman, Madeleine Carroll, Douglas Fairbanks jr, Mary Astor, C. Aubrey Smith.

Il prigioniero di Zenda, è per i pochi che conoscano la storia della cinematografia, il film prodotto nel 1912 dalla « Famous Players & Co. » che vi investì i sessantamila dollari guadagnati collo sfruttamento del film di Sarah Bernhardt: *Elisabetta regina d'Inghilterra*. Quel vecchio primitivo dello schermo ha il suo posto nella storia del film proprio per la data della sua produzione e la sua fama non sarà certo oscurata da questo nuovo che, non avendo nessun motivo del genere per essere ricordato, cadrà certo presto nel dimenticatoio.

È un film la cui colpa maggiore non è tanto nel fatto che vi sono rifritti per l'ennesima volta i più triviali motivi da romanzo ultrapopolare — Michele Zévaco e Ponson du Terrail — quanto nell'altro assai più grave che essi non vi hanno nemmeno quel tanto di piglio narrativo e di perizia tecnica di racconto che è il minimo che si possa chiedere a simili pentoloni.

L'intento commerciale era, evidentemente, di sposare la suggestione e la morbosa curiosità del pubblico per le corti alla Lubitsch, alle emozioni del racconto avventuroso a sfondo pseudo-storico. E dunque: intrighi, usurpazioni, corone traballanti, principesse languide, buoni e cattivi consiglieri, parate con file di lunghissime trombe, campane, castelli, torri, ponti levatoi, trabocchetti, segrete, sotterranei, amori, scalate di muri erti su precipizi, pistolettate, baci a lungo metraggio succhiatori di anime e tali da lasciar lividi per settimane, duelli mortali che cominciano colle buone regole della scherma classica italiana e francese e finiscono con lanci di tavolini, seggiolate, calci nel sedere, pugni e morsi, e coltelli lanciati da mani perfidamente abili che però sbagliano invariabilmente mandando le lame a conficcarsi a pochi millimetri dalla generosa testa del generosissimo avventuriero sorridente, come la pubblicità di un dentifricio; e pieno di « sex appeal ».

Avventuriero che rischierà mille volte la vita per sventare l'oscura trama e impedire i foschi delitti annessi e connessi in omaggio al suo fiammante amore per la languida principessa. La quale, se si trattasse solo di lui, andrebbe in paradiso per castità, perchè l'eroe, sul finale, si strappa dal cuore l'immagine di questo tabù principesco e scompare nello sfondo di un paesaggio pittoresco alla Gustavo Dorè, salutando colla mano in aria e colla contentezza serena dell'aver compiuto il proprio dovere.

Oh gran bontà dei cavalieri antichi e dei pubblici moderni!

Perchè il film avrà certamente un grande successo di pubblico e di critica.

XXXIX.

HANNO RAPITO UN UOMO

Origine: Italia - *Casa di produzione*: Juventus Film - *Regista*: Gennaro Righelli - *Direttore di produzione*: Raffaele Colamonici - *Operatore*: Carlo Montuori - *Musica*: C. A. Bixio e Franco Casavola - *Scenografo*: Alfredo Montori - *Arredamento*: Del Signore - *Interpreti*: Vittorio De Sica, Caterina Boratto, Maria Denis, Evelina Paoli, Romolo Costa.

Ci accadde di vedere, qualche anno fa, un film prodotto in Francia da Pommer e diretto da Ophüls, con Henry Garat e Lily Damita, con lo stesso titolo (o lievemente diverso: *Hanno rubato un uomo* — ma il concetto rimane quello) e anche press'a poco con lo stesso soggetto. Non ricordiamo più i particolari, ma rammentiamo tuttavia un appartamento sfarzoso, di un gusto un po' decadente, zeppo di ninnoli e di soprammobili inutili, con un salone enorme e una o due gradinate, per le quali si accedeva alle stanze superiori del palazzo dove veniva rinchiuso un giovanotto; chi ve lo aveva fatto richiudere era una strana donna, giovane, che alla fine cadrà nelle braccia del giovanotto rapito. Anche nel film italiano Caterina Boratto che fa rapire De Sica finirà a cadergli tra le braccia; ma non sappiamo ancora da quale mente feconda e ricca di fantasia sia scaturito il soggetto del film italiano; nemmeno i nomi degli sceneggiatori, ci danno i titoli in testa alla pellicola; tra questi titoli c'è perfino il nome del segretario di edizione. Ma non quello del soggettista. Strano. Comunque non importa: il soggetto è quello che è,

cioè uno di quei cosidetti « soggetti per De Sica ». I produttori italiani li amano particolarmente. Soltanto che, con questa faccenda dei « soggetti per De Sica » si finisce col limitare alquanto le possibilità dell'attore De Sica il quale prende parte ad una qualsiasi azione, anche importante, come se il fatto non lo riguardasse. Non manca certo di disinvoltura: una disinvoltura non disgiunta da una piccola dose di timidezza. Probabilmente però gli gioverebbe qualche ruolo più impegnativo. Questo di *Hanno rapito un uomo* è un ruolo innocuo, come innocuo è anche il film. Appartiene infatti ad un genere che da tempo è in voga e continuerà forse ad esserlo per un pezzo, fintantochè i produttori continueranno a non osare, a non tentare, a non guardarsi un po' d'attorno: vedranno allora che in Italia si possono trovare decine di soggetti più utili, se non altro, di questo; dei personaggi più suggestivi di questo attore cinematografico rapito da una principessa russa la cui zia ha la fissazione di chiudere nella stanza da letto la principessa e l'attore il quale secondo quanto la principessa ha dichiarato, deve fungere da marito di fronte alla zia e al cugino che, altrimenti, ella dovrebbe sposare. Il cugino invece finirà a sposare l'amichetta dell'attore. Gli isterismi e le fissazioni di questi russi da operetta interessano davvero ben poco. Nè si può dire che interessi il personaggio di quell'americano stupido che parla in italiano mettendo tutti i verbi all'infinito, mentre è assodato che gli americani quando vogliono parlare in italiano non mettono mai i verbi all'infinito se non quando le regole della grammatica lo vogliono. Nè infine riesce avvincente l'amichetta dell'attore, anche perchè Maria Denis che altre volte ha dimostrato di avere dei buoni numeri, ha recitato questa parte in modo esasperante. In contrapposto Caterina Boratto ha voluto creare un ruolo di principessa russa stilizzato. Perciò è quasi sempre ferma, immobile, impassibile; come un manichino; il paragone ha anche una ragion d'essere nel fatto che in questo film la Boratto sfoggia molte toilettes da lei stessa confezionate, a quanto abbiamo sentito dire; mentre la Denis invece indossa dei vestiti spaventosi; vogliamo dire di pessimo gusto. Forse la parte di ragazza stupidella lo richiedeva? Ma allora ci vuole un certo spirito; anche l'estetica ha le sue esigenze.

La regia di Righelli non ha, e forse non vuole avere, prerogative di sorta.

Per le scene si è sprecato molto denaro; ma si suol dire che i produttori, quando si tratta di far le cose bene, non badano a spese.

XL.

A NOSZTY FIU ESETE

IL CASO DI NOSZTY FIGLIO

Origine: Ungheria - *Casa di produzione*: Pictura Film - *Regista*: Istvan Szekely - *Interpreti*: Pal Javor, Gyula Gozon, Eva Szerenyi, Manyi Kiss, Julino Gozon, Trika v. Tellmann.

L'Ungheria ha un folklore degno di rispetto. Bei costumi, belle ragazze, belle usanze e tzigani dappertutto. Il materiale si presta a facili suggestioni di effetto e di interesse, che hanno il fascino dei documenti autentici. Ma il film *Il caso del figlio Notsty* travisa il valore di questo materiale. Il film è una copia mal rifatta di quel mondo brillante, che ha generato la fortuna di molte operette. Il personaggio principale è uno spensierato ufficiale, che veste la divisa per fare la corte alle ragazze, appartiene alla classe degli ufficialetti mondani, che partecipano sempre alle manovre e non vanno mai alla guerra, uomini di stoppa, che fanno i gaudenti e si redimono, sposando la donna del cuore. Attorno al protagonista stanno altre figure vuote di intelligente realismo. Gli attori, che si sono messi in tali panni, sono di scarso rilievo e anche quando hanno la conoscenza di un po' di mestiere, appreso sulla ribalta di un varietà e di un teatro, restano appiccicati a una vicenda che non li può sostenere.

Il regista Istvan Szekely non ha le doti per realizzare un film brillante. La sua regia è stanca e normale; neppure una sequenza ha una vibrazione sincera. Le inquadrature formano un album di fotografie comuni.

XLI.

REZI PENTEK

Origine: Ungheria - *Casa di produzione*: Hunnia Film - *Regista*: Laszlo Vajda *Interpreti*: Antal Pager, Jaszef Kuhasz, Ida Turay, Miczi Erdelyi.

È desolante osservare con quanta cocciutaggine nel cinema si ripetano sempre gli stessi errori e si consumino capitali ed energie nella realizzazione di film insulsi ed inutili. È il caso di questo film unghe-

rese *Rezi Pentek*, commediola di scarso interesse, imbastita su motivi di vecchio stampo. L'intreccio svolge uno sciocco garbuglio di equivoci e di incontri, provati da un giovane medico spensierato e farfallino, indebitato fino agli occhi e che per fare fronte ai suoi creditori deve vendere la casa, fidanzarsi con la figlia di un imprenditore che non ama e far baruffe con una amante. Per il solito avverarsi di combinazioni, egli si innamora poi di una terza ragazza, di Rezi Pentek, una collegiale, ingenua e indisciplinata, oppressa dalla direttrice e dalle governanti del convitto, tre zitelle compunte e vestite di nero, che fanno comodo per quattro comiche scenette. Si crea un po' di moto nel mezzo del film, per una scappatella amorosa di Rezi, che si conclude felicemente con un matrimonio.

Non v'è una scintilla di regìa che ravvivi la messinscena di questo ammuffito soggetto. E una tecnica mediocre trascina sino alla fine sequenze appassite e polverose convenzioni teatrali. Neppure le battute di un dialogo, che vorrebbe essere spiritoso e le grazie di talune acerbe interpreti portano alcun sollievo al film.

XLII.

YVETTE

Origine: Germania - *Casa di produzione*: Tobis Filmkunst GmbH. - *Regista*: Wolfgang Liebeneiner - *Interpreti*: Käte Dorsch, Johannes Riemann, Albert Matterstock, Ruth Hellberg.

Yvette è il nome di una ragazza ingenua, un personaggio della fantasia di Guy de Maupassant, attorno al quale lo scrittore francese ha ricamato una novella, con la solita pungente eleganza, toccando gli aspetti della società immorale o ipocrita o sentimentale, in bilico sempre tra il buono e il cattivo e suggerendo, invece di mostrare, le situazioni scabrose.

Che hanno fatto i cineasti tedeschi della novella? Essi l'hanno elaborata cinematograficamente, subendone la stesura letteraria, abusando di mezzi, che per avere efficacia avrebbero dovuto essere usati con parsimonia e travisando in parte lo spirito della trama, che a onor

Vedi Tav. V, fig. 2.

del vero non era facile tradurre. La regia si appesantisce, ove sarebbero occorsi una carezza pittorica, il gusto dei dettagli e il senso delle luci blandamente sottolineanti l'azione. Sarebbe stato prudente nascondere l'apparato scenografico, in modo che non si avvertisse in ogni scena il bagaglio dei riflettori e dei praticabili e non si capisse a colpo d'occhio che le piante erano finte e le foglie messe per l'occasione, nè si vedessero i telai di sfondo, come hanno fatto i realizzatori di questo film, imitando, si può dire quel borghese, che agli invitati a un pranzo faccia visitare anche la cucina. Per i film del genere brillante, occorre inoltre che gli attori abbiano grazia di movimenti e quella bellezza, che irradia con il fulgore dell'attimo nel quadro suscitando la gioia di una incondizionata ammirazione.

Ora Kate Dorsch, interprete di *Yvette*, si può forse dire bella? No, di certo. E Ruth Haliberg? Neppure, in senso cinematografico. Hanno scarse doti di simpatia. La prima, troppo polputa nei pizzi, che spumeggiano da ogni parte, come fanno le onde attorno a uno scoglio; e l'altra acerbetta e rigida, con un sorriso freddo, anche quando vuol essere dinamica e vezzosa.

Buona è una scena del film, in cui si rappresenta la vita di un collegio: le allieve devono prendere un bagno racchiuse in lunghi sacchi. Yvette sola con un piglio brusco si butta nuda nella vasca. Un po' il montaggio che è condotto con un piglio mosso, un po' la scenografia e le inquadrature intonate all'ambiente, fanno si che questa sequenza lampeggi di vivacità. Nel film anche a cercare con il lumicino non c'è altro. Anche l'episodio finale del tentato suicidio della ragazza, che pur presentava un materiale di effetto, è privo di bellezza.

XLIII.

IL FANCIULLO NEL TURBINE

Origine: Giappone - *Casa di produzione*: Società Shochiku - *Regista*: H. Shimizu.

Ecco uno strano film, che della sua bruttezza si fa un merito. Questo film è proprio brutto. Non ha eccezioni: piatta è la fotografia, filiforme la scenografia; gli attori si direbbero dilettanti, chiusi nel guscio della loro inesperienza. Eppure da questi fattori negativi qualche emozione scaturisce, inedita e persino sottile. Il modo, con cui i giapponesi inquadrano una scena a due, mettendosi alle spalle di un

attore e riprendendo l'altro lontano, nel fondo, in antagonismo perfetto e alcuni periodi di montaggio, in cui a un primo piano di una azione senza rilievo segue un campo lungo dell'attore che compie invèce un gesto essenziale, sembrano particolarità distintive di uno stile originale. Invece che semplici errori di impostazione scenica, tali modi di esprimersi sembrano corrispondenti a una sensibilità strana e nel caso particolare de *Il fanciullo nel turbine,* più aderenti all'atmosfera del film di quanto non risulterebbe a prima vista. Infatti rinnegando la mobilità volitiva di un corpo nella sostanza generica di una inquadratura e svuotando i gesti della loro umanità con l'immergere le persone in un largo campo visivo, si ottengono taluni effetti di abbandono e di rassegnata fatalità, che adoperati con abile esperienza, potrebbero incidere mirabilmente nell'atmosfera di un film.

Per contro ne *Il fanciullo nel turbine* l'insistere troppo in una maniera siffatta di racconto, a parte le deficienze strutturali del film e i movimenti troppo lenti dei personaggi, che hanno un sapore jeratico, ha dato al film un andamento stanco ed esasperante. Un motivo tematico di modesta portata umana evapora dallo stagno di immagini oggettive, che hanno il solo merito di riprodurre onestamente la vita giapponese. È la descrizione di un piccolo dramma famigliare. Un padre, non potendo provare la sua innocenza nell'ammanco di una somma, è licenziato dalla Società, presso cui lavorava. Ne soffre il padre e ne soffrono i figli, ancora ragazzi, i quali si sforzano vanamente di portare sollievo alla famiglia e alla madre. Soltanto una carta, ritrovata in un mucchio di giornali e che si riteneva perduta, prova da ultimo l'innocenza del bravo genitore, che viene riammesso al suo impiego.

Il racconto è scarno e si acuisce lievemente in alcune note psicologiche dell'anima infantile; è una favoletta per ragazzi e un compitino scolastico per esercizio di regia. Qualche immagine, qua e là come per caso, è piacente; ma il resto è trascurato. Un nugolo di ragazzi fa spesso la sua apparizione, correndo a destra e a sinistra, avanzando e indietreggiando, con monotonia petulante, come un branco di animaletti impauriti dalla macchina da presa: gli occhi vivi e le faccie palliducce esprimono con quel tanto di mimica, che indica come quei ragazzi facciano una cosa estranea al loro naturale sentimento. Avendoli il regista abbandonati un po' a sè stessi, essi si sono incantati davanti all'obbiettivo, il quale, da parte sua, è quasi sempre mal diretto sopra un materiale scarso e primitivo.

XLIV.

GENIUSZ SCENY

IL GENIO DELLA SCENA

Origine: Polonia - *Casa di produzione*: Polska Agencia Telegraficzna - *Regista*: Romuald Gantkowski - *Direttore di produzione*: Stefan Szwarc - *Operatore*: A. Wywerka - *Interpreti*: Ludwig Solski, St. Angel, Engelowna, E. Barszczewska, L. Grabowska, H. Horsha.

Il film polacco: *Il genio della scena* è come una dimostrazione per assurdo, e in questo senso, non manca di essere interessante. Sbagliare, si sa, possono tutti, ma sbagliare così integralmente e perfettamente da finir poi col confermare un principio giusto non è cosa comune.

Il film si proponeva, dichiaratamente, di documentare il grande valore artistico di un attore del teatro polacco, Leopold Solski, contribuendo così a « elevare l'arte del teatro per mezzo dell'arte cinematografica ». Ebbene, con questo assunto non solo non era lecito parlare di « arte cinematografica », ma si rischiava, come è avvenuto, di far sfumare anche quell'arte del teatro che si voleva documentare e illustrare. Perchè la macchina da presa impiegata per registrare e fare in qualche modo sopravvivere un'arte preesistente ridiventa un semplice strumento meccanico, un mezzo di riproduzione, più o meno perfetto, ma incapace di autonomia e quindi di artisticità; e quanto all'arte sappiamo ormai tutti da tempo che, riprodotta, essa cessa di essere tale, l'arte essendo, per definizione, irriproducibile. Bisogna avere una certa dose di ingenuità per credere, per il fatto di possedere dodici fotografie alinari, di avere una raccolta di capolavori!

Nel caso particolare, è ben chiaro che, rispettando la tecnica dello spettacolo teatrale, (non era possibile impiegare la diversissima tecnica del cinematografo) non si poteva dare sufficiente rilievo nè ai mezzi nè ai risultati dell'attore: troppe cose, doveva esser facile prevederlo, sarebbero mancate, e soprattutto la presenza viva dell'attore e l'accettazione da parte del pubblico di certe particolari convenzioni sceniche, assurde, se trasportate nel film.

E s'è visto dunque dapprima il grande attore polacco nei panni di Federico il Grande: eccolo, dopo sforzi senili per reggersi sulle vec-

chie gambe, percorrere a passo militaresco il suo grande studio, simile nell'andatura a un cammello reumatizzato e col risultato di metter bene in evidenza, specie quando veniva a trovarsi di profilo, la truccatura teatrale destinata a rendere energico e volitivo il suo naso. Eccolo quindi berciare contro i ministri sedentari ed emorroidali e rammollirsi di commozione al racconto della morte della sua cagnetta; eccolo infine litigare con un suo generale, prenderlo a legnate e riconciliarsi con lui. I due attori, sempre colle mani alle reni come la réclame delle Pillole Pink: « ogni figura un fatto: quest'uomo barcollava », non risultavano affatto due eccellenti artisti, quali forse sono, ma due tremolanti gigioni da teatro di periferia.

Dopo questo primo successo ecco un conferenziere che ci parla dell'arte di Solski con termini critici di una natività così grande da commuovere: egli ci informa infatti che Solski recitava non solo col viso e col gesto ma con tutto sè stesso, con ogni cellula del suo corpo, col midollo delle ossa. Ma che stranezza! c'è dunque chi crede che si faccia dell'arte col midollo delle ossa? No certamente, e si tratta solo di quella celebre eloquenza alla quale non ci si vuol decidere a torcere il collo.

E, via via, assistiamo a brani di numerosi lavori teatrali, da Shakespeare a Stanislaw Wspiansky, accomunati nel compito di dar gloria all'attore e di elevare l'arte del teatro. Compito che, naturalmente, essi non assolvono, come non l'assolvono, i commenti, le didascalie e gli entusiasmi del conferenziere e di una specie di suffragetta mitteleuropea a cui non è parso vero, evidentemente, di comparire in un film a dire la sua, facendo sfoggio di cultura e di intelligenza, pavoneggiandosi del suo partecipare all'iniziazione artistica: Et in Archadia ego!

L'errore fondamentale di questo documentario sbagliato sta sopratutto nel non avere una critica coscienza del valore di quello che voleva documentare; se si fosse rinunziato alla pretesa di riprodurre l'arte di Solski e ci si fosse proposto di illustrarla criticamente si sarebbe forse fatto qualche cosa di interessante, non certo dal punto di vista dell'arte cinematografica, ma da quello della cultura. Chi ha visto alla Mostra del Lido il documentario belga *Temi d'ispirazione*, in cui si illustra la pittura nordica. Memling, Bosch, Breugel, Rubens e via, fino a Permèke, ha potuto constatare che, nonostante l'enorme interesse di certi ingrandimenti di particolari, quel film non documentava niente dell'arte di quei pittori; mentre un punto di vista critico inte-

ressantissimo, emergeva dalla *Kermesse eroica* di Feyder, dove pure Breugel dipingeva tranquillamente come Franz Hals: e faceva benissimo.

Così come in un film, pare impossibile americano, *L'ultima avventura di Don Giovanni*, si poneva assai bene il problema della recitazione attraverso una trama abbastanza graziosa: si faceva capire al pubblico la differenza che c'è tra arte e vita, mostrando una ragazza che, scambiata per una *ingenua* di teatro, sembrava coprir male il suo ruolo e recitare male; si illustrava la differenza tra la maniera enfatica della Comédie Française e la maniera del realismo inglese istaurata da Garrick! e ancora si spiegava, coll'evidenza della visione diretta, come nella recitazione vada trasfigurata la realtà precedente osservata, colla selezione e accentuazione dei particolari più caratteristici (scena in cui Garrik rifà l'oste che va incontro ai viaggiatori).

Chi voglia fare un film educativo o scolastico per illustrare l'arte di un attore deve intendere il segreto della fantasia e mostrare come essa, nella creazione e nell'interpretazione, si articoli in particolari metodi di lavoro, in particolari tecniche.

Il genio della scena è, nell'attuale ripresa della polemica teatro-cinematografo, interessante e opportuno: un film che va visto e riflettuto. Esso può servire a spiegare, a chi non l'abbia ancora capito, perchè il teatro fotografato tenga sempre la macchina da presa a tanta distanza dagli attori, perchè giravolti loro attorno ben piazzata sul carrello, perchè rifiuti il primo piano, il montaggio, l'inquadratura e tutto ciò che fa del film un'arte.

L'ultima interpretazione di Solski qui presentata è una scena muta in cui compare l'unico tragico superstite di una sconfitta militare, evocando nel suo aspetto terribile la visione della battaglia. Ma la evocazione è infinitamente più forte quando, continuando la musica, l'immagine scompare. E ciò dimostra ancora una volta, se ce ne fosse bisogno, che il teatro fotografato raggiunge la sua perfezione quando sopprime l'immagine, cioè quando sopprime il *cinematografo*. E si rassegna ad essere teatro: che, se vi fossero artisti, sarebbe abbastanza.

XLV.

SOTTO LA CROCE DEL SUD

Origine: Italia - *Casa di produzione*: Mediterranea Film - *Regista*: Guido Brignone - *Direttore di produzione*: Eugenio Fontana - *Soggetto*: Jacopo Comin - *Trama cinematografica*: Jacopo Comin, Marisa Romano, Arrigo Colombo - *Sceneggiatura*: Luigi Chiarelli - *Aiuto Regista*: Giuseppe Fatigati - *Operatore*: Arturo Gallea - *Fonico*: Emanuele Weiss - *Musica*: Renzo Rossellini - *Direzione Musicale*: Ugo Giacomozzi - *Scenografo*: Italo Cremona - *Interpreti*: Dorio Duranti, Antonio Centa, Enrico Glori, Giovanni Grasso, Salvatore Cuffaro, Fausto Guerzoni.

Diciamo subito, a scanso di equivoci, che noi conoscevamo sia il soggetto di Comin, sia la stesura dello stesso Comin, di Marisa Romano e di Colombo. Pur ritenendolo un soggetto non facile da trattare, ci parve assai degno di rappresentare la cinematografia italiana perchè i motivi in esso intessuti e soprattutto i personaggi degli operai e dei coltivatori italiani in Africa Orientale si prestavano a belle pagine di cinema del tutto corrispondenti ad una sana etica fascista.

Abbiamo detto « difficile da trattare » perchè un elemento esulava dai sani motivi; anzi un personaggio: una figura di donna sistematasi con un levantino farabutto, certo Simone, nella fattoria di Marco il quale, coi suoi compagni di guerra, ritorna a prenderne possesso. Questa donna ha il compito di disturbare un po' la serenità di spirito degli operai e dei coloni, di innamorare un giovane ingegnere venuto là con Marco, di far succedere dei pasticci; finchè un incendio della fattoria, provocato da disattenzione di uno dei coloni innamorato della donna, la fuga di Simone che finisce inghiottito dalle sabbie mobili e la partenza della donna, rimettono le cose a posto. Questi elementi di varia natura possono, come si vede, dar luogo ad un film convincente, come possono, invece, ove si accentuino certi particolari — il modo come la donna si esibisce, per esempio — provocare risoluzioni tutt'altro che persuasive. È necessario quindi affermare che dalla stesura originale a quella che si rileva dalla visione del film, c'è una certa distanza; mentre nella prima stesura ogni motivo era contenuto entro i limiti di una onestà e di un equilibrio ammirevoli, nel film invece l'equilibrio viene a mancare; avendo i realizzatori appoggiata la vicenda sul personaggio della donna. Fin qui nulla ci sarebbe di male.

Senonchè, nel far questo, non s'è badato alla forma. La donna si chiama Mailù; nel soggetto non presentava alcuna artificiosità; era piuttosto succube di Simone e la sua avvenenza non era ostentata. Nel film, al contrario, la sua avvenenza vorrebbe essere continuamente ostentata; abbiamo detto « vorrebbe » perchè il modo di vestire, di incedere, di guardare con quegli occhi truccati da mancese dell'attrice Doris Duranti, riescono alquanto ridicoli. Perciò il dramma che poteva essere ricco di umanità e poteva mantenersi su un piano di equilibrio morale, cade nel ridicolo. Mailù è una « orientale » malata di spleen che ogni giorno cambia d'abito come se dovesse passare da una festa in maschera ad un'altra. E « avvince » i coloni italiani i quali trattandosi di una donna tanto ridicola, fanno una pessima figura. La voce, prestatale da un'attrice che doppia Greta Garbo e Myrna Loy e qualche altra attrice, fa di tutto per rendere ancor più urtante il personaggio; ed è aiutata in questo, in più punti, dal dialogo. Il regista si è evidentemente compiaciuto di tutto questo, di questo vampismo fuori luogo e fuori tempo e ha prodotto ad un certo punto uno dei più brutti montaggi di sovrimpressioni che il cinema italiano abbia mai offerto.

Alla parte decadente del film si contrappone un'altra parte: quella migliore, limitata tuttavia a due episodi soltanto: l'incendio, l'inghiottimento di Simone nelle sabbie mobili (salvo l'ultima inquadratura, in cui Simone tende le braccia e fa una buffa smorfia); due episodi che, non avendo altre pretese che quelle spettacolari, sarebbero riusciti ancor più avvincenti se fossero stati sostenuti da un precedente e conseguente sviluppo umano della vicenda. Alcune occasioni invece sono andate perdute dai realizzatori: l'arrivo della giovane moglie di uno dei coloni costituiva per esempio, nella primitiva stesura, una pagina soffusa di delicatezza. Nel film le mogli dei coloni che arrivano sono tre, ma la loro funzione assolutamente ha perduto di significato, mentre nell'originale era quella di mostrare con pochi ma suggestivi tocchi, l'esempio di una donna italiana che viene in Africa per stare accanto al marito e per dare alla fine alla luce un figlio. Altrove il regista si è lasciato prendere la mano e l'occhio da certe scene di danza di donne e uomini negri che forse avrebbero voluto avere lo scopo di creare un'atmosfera eccitata ed eccitante per giustificare l'irresistibile attrazione di Mailù distesa in atteggiamento languidissimo e osservata dai coloni i quali ogni tanto danno anche una occhiata ai robusti seni delle fanciulle negre. I caratteri dei personaggi maschili sono tratteggiati sommariamente; emerge fra gli altri, il levantino Simone, interpretato da Enrico Glori

che perlomeno mantiene il personaggio in una linea di coerenza. Questa coerenza è mantenuta — ma spesso soltanto verbalmente — da Giovanni Grasso che interpreta il ruolo del capo della piantagione. Paolo, il bell'ingegnere, è interpretato da Antonio Centa il quale si trova sempre tra due fuochi: la donna e il lavoro; procede quindi cauto ed incerto. Gli altri: i coloni, le loro mogli, si confondono; nè bastano poche battute per caratterizzarli. La fotografia ha più di qualche volta delle buone intonazioni.

XLVI.

HALKA

Origine: Polonia - *Casa di produzione*: Rex Film - *Regista*: Juliusz Gardan - *Interpreti*: Wladislaw Ladys Kiepura, Lili Zielniska, Witold Zacharewicz, Leocadie Pancevicz, Georg Leoszcynski, Jeanne Wilcz, Ewa Bandrowska, Turska.

Si può affermare, con sufficienti dati di fatto, che la cinematografia polacca non esiste. *Geniusz Sceny* e *Halka*, i due film presentati alla Mostra di Venezia dalla Polonia, sono due opere anti-cinematografiche, che si impegolano negli errori più vecchi e triti. Non il soggetto, non l'idea nè la forma con cui è tradotta l'idea hanno un briciolo di novità: sono negative e infeconde: qualcosa di vieto come rami e fiori secchi, una anomalia dello spettacolo e della narrazione cinematografica.

Halka nel repertorio musicale polacco è l'opera lirica più popolare di Stanislaw Moniusko. È conosciuta anche in Italia, ove fu rappresentata agli inizi del secolo. Svolge le vicende di una bella e giovane popolana, Halka, sedotta da un aristocratico di nome Giovanni. I due si amano, lasciando nel dolore un montanaro, che adora Halka, e suscitando lo sdegno della madre di Giovanni, che per suo figlio desidererebbe un matrimonio di interesse che rimpinguasse le smunte ed esauste sostanze famigliari. Giovanni, per ciò, abbandona Halka, la quale, tuttavia, avuto nel frattempo un bambino, confida tenacemente nel ritorno del suo amante. Soltanto quando ella viene a sapere del fidanzamento di Giovanni con una ricca ereditiera, invano confortata dalla devozione del giovane montanaro che l'ama, addolorata ancor più per la morte sopravvenuta del figlioletto, si uccide, gettandosi dall'alto di un burrone, in un torrente.

Il soggetto stesso, come si vede, è greve di situazioni convenzionali, di motivi sfruttati, che nel cuore d'ogni spettatore ridestano scarsa simpatia. L'argomento è poco attuale ed è inoltre appesantito dalla eccessiva lagrimosità. Nella elaborazione musicale del tema, nell'opera originale, i sentimenti grezzi e caricati, e la storia della ragazza trovavano un adeguato sviluppo; si espandevano nella tessitura lenta e progressiva della musica, che li ricamava con pacata precisione. Anche il canto, che a tratti si elevava sovrano sull'azione degli uomini, coordinandosi con l'essenza della rappresentazione operistica, era una espressione naturale. Ma nel film, che dovrebbe essere costituito dai suoi elementi originali e particolari, questi fattori dell'opera musicale, non tradotti a pieno, sono tante catene, che ne impediscono il movimento e la vita. E il risultato è pessimo, insopportabile.

È ridicolo che nell'intelaiatura di un quadro cinematografico, che è una continuità visiva e sonora di accordi e di movenze, di parole e di atti, a un determinato punto, il protagonista si faccia a lato, aggiusti la suo gabbana e, messosi nel centro di un ideale palcoscenico, incominci a cantare. Per quanto bella sia la sua voce e profonda e vellutata, il canto risulterà sgradevole, perchè inopportuno e inaspettato. Sembra incredibile che si debbano ripetere sempre gli stessi errori. In questo film, dell'aver travisato il senso cinematografico, si aduggiano anche i paesaggi alpestri. Le pecorelle, che pur si muovono a branchi, paiono di stoppa; i ruscelli, le vette e i campi degradanti a valle sembrano fatti con sassi, acqua e erbe artificiali, presi a prestito dalla natura. E non basta, chè altre brutture si potrebbero enumerare, che sono la trista conseguenza dell'incesto del teatro con il cinematografo, avendo per giunta a manutengola la musica. Il realismo del cinema è troppo schietto per accettare le ammuffite convenzioni teatrali, l'obbiettivo strappa le parrucche ai personaggi e ne fa vedere i crani calvi e brutti; si avvicina con esattezza microscopica ai costumi ricuciti con filo grosso e vi fa vedere quanto siano posticci e inadatti; insomma butta in un canto, tra la roba vecchia, l'armamentario delle altre arti, i mezzi impuri di uno spettacolo, che ha altre esigenze, altre finalità, altra struttura, e che non ha alcun punto in comune con la squisita e scorrevole naturalezza della narrazione cinematografica.

E i cineasti polacchi, del non aver tenuto conto di ciò, scontano con *Halka* tutte le conseguenze.

XLVII

RETROSPETTIVA DEL CINEMA FRANCESE

Nel 1882, dopo l'invenzione del fucile fotografico, Marey creò la cronofotografia su lastra fissa, davanti ad uno schermo nero; per moltiplicare le immagini senza sovrapporle ricorse a diversi espedienti, tra i quali la recezione del fascio luminoso con uno specchio mobile che lo rimanda all'obbiettivo.

Nel 1892 egli realizza il proiettore cronofotografico ma è intralciato nella sua opera dalla mancanza della perforazione.

Emile Reynaud, inventore del praxinoscope, crea il teatro ottico dove viene utilizzata una striscia perforata di carta dipinta. Proietta così dei disegni animati. Le prime proiezioni del teatro ottico ebbero luogo al Museo Grèvin nel 1888; egli costruisce un apparecchio dove in seguito la carta viene sostituita da una pellicola a perforazione, ma la mancanza di fondi l'obbliga a sospendere il brevetto, e sarà poi preceduto in questo campo da Lumière.

Il povero Pierrot di Reynaud è del 1892.

Nel 1895 i fratelli Lumière, combinando le invenzioni di Marey e di Reynaud costruiscono la prima macchina cinematografica.

L'arrivo del treno figurava nel programma del Grand Cafè nel 1895. *L'Arroseur arrosé* è del 1896.

Nel 1896 Georges Méliès costruisce il Kinetograph e fonda la *Star Film*. Egli crea la Camera Sindacale Francese Cinematografica e nel primo teatro di posa costruito a Montreuil (il primo del mondo) gira i primi film a soggetto.

Illusions Fantaisistes è del 1909. È caratteristico del Méliès della prima maniera, quello dei piccoli film senza altra aspirazione all'infuori della riproduzione di trucchi d'arte magica. (Musica di Offenbach).

Le voyage dans la lune è il primo film a grande messa in scena dove la composizione del quadro assume una grande importanza.

Méliès fu di tutti i suoi film soggettista, decoratore, regista, attore e anche adattatore della musica al pianoforte. I colori sono dipinti a mano sulle copie. (Musica di Strawinsky).

Un drame chez les Fantoches (1907) è uno dei primi cartoni animati di Emile Cohl che fu il primo a realizzare in Francia un disegno animato cinematografico. (Antiche danze del duecento).

Max et le Quinquina (1911 circa) è un caratteristico esempio di ciò che dobbiamo a Max Linder nel campo della recitazione e dei gags cinematografici. Basti ricordare che Charlie Chaplin considera Max Linder come il suo iniziatore. Anche qui i colori sono dipinti a mano sul film.

Fantomas fu realizzato nel 1913 da Louis Feuillade uno dei tre grandi produttori francesi d'ante guerra. Tratto dal romanzo di Pierre Souvestre e Marcel Allain, è interpretato da Brèon nella parte di Juve, da René Navarre in Fantomas e dal Melchior in quella di Fandor. (Musica di rumori).

La souriante Madame Beudet fu realizzato da Germaine Dulac da un soggetto di André Obey nel 1922. Interpretato da Germaine Dermoz et Arquillère, questo film è un riassunto della scuola della prima avanguardia. Questo film vuole esprimere la psicologia e l'intimità dei sentimenti coll'impressionismo delle riprese e della tecnica del laboratorio. (Musica di Darius Milhaud).

La Roue fu realizzato nel 1920-21 da Abel Gance. Il pittore Fernand Léger, e il romanziere Blaise Cendrars hanno collaborato a questo film che è interpretato da Séverin Mars e si prefigge di poetizzare la macchina fino all'estremo lirismo. Questo film è celebre per l'utilizzazione del montaggio rapido che condusse alla formazione di una nuova scuola. (Musica di Arthur Honegger).

Entr'acte (1924) di Picabia, Duchamp e Man Ray, realizzato da Renè Clair, fu girato per conto dei balletti svedesi di Rolf de Maré e Jean Borlin. Fu rappresentato per la prima volta al Teatro dei Campi Elisi durante un balletto orchestrato, da Eric Satie. (Musica di Eric Satie).

La fille de l'eau di Jean Renoir, da un soggetto originale dell'autore, fu realizzato nel 1925. È il primo film di questo regista ed è interpretato da Catherine Hessling, Philippe Hériat, Pierre Brasseur e Lestringuez. Il brano proiettato è la famosa sequenza del sogno. (Musica di Strawinsky).

En rade di Alberto Cavalcanti è del 1927. Soggetto originale dell'autore, interpretato da Catherine Hessling, Philippe Hériat, George Charlia. Rappresenta una reazione contro i film della prima avanguardia. (Musica popolare spagnola e di Luis Milan).

La Chute de la Maison Usher girato nel 1928 da Jean Epstein è ricavato da parecchie novelle di Edgar Poë (« Usher », « Il ritratto ovale »). In questo film il soggetto non è che un pretesto per variazioni cinemato-
questo film il soggetto non è che un pretesto per variazioni cinemato-
grafiche dove si esplica lo stile personalissimo di Jean Epstein. (Musica di Bela Bartok).

Les deux timides di René Clair (1928), interpretato da Françoise Rosay, Pierre Batcheff, Jim Gerard e la solita compagnia di René Clair. È un tipico film dello stile di questo autore, coi suoi tratti umoristici e critici. (Musica di Wiener e arie popolari del 1900).

La nuit sur le Mont Chauve (1933) è un film composto da incisioni animate. È l'unico film realizzato da Alexeieff secondo un procedimento che egli stesso inventò e che consiste nell'ottenere l'immagine fotografando l'ombra portata su uno schermo bianco da spilli convenientemente disposti. (Musica di Mussorgsky).

Corti metraggi

THEMES D'INSPIRATION - *Origine*: Belgio - *Casa di produzione*: Charles Dekenkeleire.

CHANSON DE TOILE - *Origine*: Belgio - *Casa di produzione*: Charles Dekenkeleire.

IL CIELO DEL BRASILE - *Origine*: Brasile - *Casa di produzione*: Instituto Nacional de Cinema Educativo.

VICTORIA REGIA - *Origine*: Brasile - *Casa di produzione*: Instituto Nacional de Cinema Educativo.

CESTA ZE STINU - *Origine*: Cecoslovacchia - *Casa di produzione*: A. B. Film.

DEJTE NAM KRIDLA - *Origine*: Cecoslovacchia - *Casa di produzione*: A. B. Film.

PÓJD S NAMI - *Origine*: Cecoslovacchia - *Casa di produzione*: A. B. Film.

MYSLENKA-HLEDAJICI SVETLO - *Origine*: Cecoslovacchia - *Casa di produzione*: Iro Film.

HONBA ZA LISKON - *Origine*: Cecoslovacchia - *Casa di produzione*: Wild, Karlovy Vary.

BRANLEBAS DE COMBAT - *Origine*: Francia - *Casa di produzione*: Atlantic Film - *Direttore di produzione*: Etienne Lallier - *Disegni animati*: aux Ateliers d'Atlantic-Film - *Musica*: Jacques Ibert - *Metraggio*: 950.

LE MOTEUR A EXPLOSION - *Origine*: Francia - *Casa di produzione*: Cinema - *Regista*: Jean Brérault.

JARDINS DE LA FRANCE - *Origine*: Francia - *Casa di produzione*: Film J. De Cavaignac - *Produttore*: Célia-Films - *Regista*: Louis Cuny - *Operatore*: Jacques Lemare - *Musica*: Henri Casadesus - *Scenografia e montaggio*: Louis Cuny - *Metraggio*: 900.

RUBENS - *Origine*: Francia - *Casa di produzione*: M. Fabry e A. de la Rochefoucauld - *Operatore*: Mlle. Parker - *Aiuto operatore*: M. Violet - *Direzione musicale*: Robert Bernard - *Metraggio*: 350.

VERSAILLES CITÉ ROYALE - *Origine*: Francia - *Casa di produzione*: Société Ciné-Propagande - *Regista*: Jacques Schiltz - *Operatore*: Maurice Théry, L. Berger - *Musica*: Michel Lévine - *Metraggio*: 600.

ARBE BLEUE - *Origine*: Francia - *Casa di produzione*: Jean Painlevé - *Regista*: René Bertrand - *Musica*: Maurice Jaubert - *Scenografo*: René Bertrand - *Metraggio*: 340.

LES GRAND LUEURS - *Origine*: Francia - *Produttore e regista*: J. C. Bernard.

FREGATES DU CIEL - *Origine*: Francia - *Casa di produzione*: Atlantic Film.

KARAKORAM - *Origine*: Francia - *Casa di produzione*: Atlantic-Film - *Direttore de l'Expedition*: Henri de Ségogne - *Operatore*: Marcel Ichac - *Musica*: Pierre Vellones - *Metraggio*: 1.000.

LE VOYAGE DES SOUVERAINS BRITANNIQUES EN FRANCE - *Origine*: Francia - *Casa di produzione*: La Chambre Syndicale Française de la Presse Filmée - *Realizzazione collettiva* - *Metraggio*: 1.000.

HEIDE - *Origine*: Germania - *Casa di produzione*: Lexfilm - *Regista*: Wolf Hart - *Sceneggiatura e operatore*: Wolf Hart - *Musica*: Ernst Erich Buder.

AKTUALITA - *Origine*: Germania - *Casa di produzione*: Tobis.

DEUTSCHE RENNWAGEN IN FRONT - *Origine*: Germania - *Casa di produzione*: Tobis Filmkunst GmbH. - *Regista*: F. A. R. Stoll - *Operatori*: Karl Loeb, W. E. Fiedler, Horst R. Fink, Bernhard Juppe, Hans Scheib, Heinz Kluth, Heinz v. Jaworsky, Emil Schünemann, Walter Fuchs, Wolfgang Hofmann, Hugo v. Kaweczynski, Hans Egonkoch, ecc. ecc. - *Musica*: Marc Roland.

GEFRIDERTE STRANDGAESTE AND DER OSTSEE - *Origine*: Germania - *Casa di produzione*: Tobis.

FARBEUPRACHT AUF DEM MEERESGRUND - *Origine*: Germania - *Casa di produzione*: Tobis.

RIEMEUSCHNEIDER DER MEISTER VON WÜDZBURG - *Origine*: Germania - *Casa di produzione*: Tobis - *Regista*: Prof. Walter Hege - *Sceneggiatura*: Curt Wesse - *Operatore*: Prof. Walter Hege - *Musica*: Horst Hans Sieber.

SCHAWRZWALD MELODIE - *Origine*: Germania - *Casa di produzione*: Tobis - *Regista*: Lepp Allgeier - *Sceneggiatura*: Lepp Allgeier - *Operatore*: Lepp Allgeier - *Musica*: K. E. Fuchs.

STEILKÜSTE - *Origine*: Germania - *Casa di produzione*: Tobis.

DER BIENENSTAAT - *Origine*: Germania - *Casa di produzione*: U. F. A.

FLIEGER-FUNKER-KANONIERE - *Origine*: Germania - *Casa di produzione*: U. F. A.

KALT... KALTER... AU KALTESTEN - *Origine*: Germania - *Casa di produzione*: U. F. A. - *Regista*: Dr. Martin Rikli.

KAMERAJAGD AUF SEEHUNDE - *Origine*: Germania - *Casa di produzione*: U. F. A.

LIBELLEN - *Origine*: Germania - *Casa di produzione*: U. F. A.

LOTSEN DER LUFT - *Origine*: Germania - *Casa di produzione*: U. F. A.

NATUR IN DER TECHNIK - *Origine*: Germania - *Casa di produzione*: U. F. A.

SCHNELLE STRASSEN - *Origine*: Germania - *Casa di produzione*: U. F. A. - *Regista*: Richard Scheinpflug - *Sceneggiatura*: Richard Skowronnek, Richard Scheinpflug - *Operatore*: Seppe Allgeier - *Musica*: Hans-Otto Borgmann - *Sistema di registrazione*: Tobis Klangfilm.

STAMMGAESTE DER NORDSEE - *Origine*: Germania - *Casa di produzione*: U. F. A.

TUITENFISCHE - *Origine*: Germania - *Casa di produzione*: U. F. A.

WOCHENSCHAN - *Origine*: Germania - *Casa di produzione*: U. F. A.

LA VIE DE L'ÉCOLE ELEMENTAIRE AU JAPON - *Origine*: Giappone - *Casa di produzione*: Ass. Giapponese per lo sviluppo della cultura.

SYMPHONIE DE TOKIO - *Origine*: Giappone - *Casa di produzione*: Board of tourist Industry of the Governement of Japon.

BALGA, PAMPAS OF MONGOLIA - *Origine*: Giappone - *Casa di produzione*: Compagnia Manciuriana.

OIL FROM THE EARTH - *Origine*: Inghilterra - *Casa di produzione*: Asiatic Petroleum Co Ltd.

BRITISH MOVIETONE NEWS - *Origine*: Inghilterra - *Casa di produzione*: British Movietone Ltd.

TELL ME IF IT HURTS - *Origine*: Inghilterra - *Casa di produzione*: Dore Silverman.

THE REVIEW OF THE YEAR - *Origine*: Inghilterra - *Casa di produzione*: Gaumont British Distributors Ltd.

CATCH OF THE SEASON - *Origine*: Inghilterra - *Casa di produzione*: G. B. Instructional Ltd.

KINGS IN EXILE - *Origine*: Inghilterra - *Casa di produzione*: G. B. Instructional Ltd.

THE MODERN SPIRIT - *Origine*: Inghilterra - *Casa di produzione*: G. B. Instructional Ltd.

GAZETTE SUBJECTS - *Origine*: Inghilterra - *Casa di produzione*: Pathé Pictures Ltd.

PRELUDE TO FLIGTH - *Origine*: Inghilterra - *Casa di produzione*: Savoy Films - *Produttore*: D'Arcy Cartwright.

NORTH SEA - *Origine*: Inghilterra - *Casa di produzione*: G. P. O. Film Unit - *Regista*: Harry Watt A. R. F. P. - *Direttore di produzione*: Alberto Cavalcanti - *Operatore*: Jonah Jones - *Musica*: Dr. E. H. Meyer.

FIVE FACES - *Origine*: Inghilterra - *Casa di produzione*: Strand Film Co Ltd.

MONKEY INTO MAN - *Origine*: Inghilterra - *Casa di produzione*: Strand Film Co Ltd.

THE BRITISH NAVY - *Origine*: Inghilterra - *Casa di produzione*: Travel & Industrial Development Association of Great Britain and Irland.

OF ALL THE GAY PLACES - *Origine*: Inghilterra - *Casa di produzione*: Travel et Industrial Association of Great Britain.

FONTANE DI ROMA - *Origine*: Italia - *Regista*: Mario Costa - *Operatori*: G. Caracciolo e G. Rufini - *Musica*: Ottorino Respighi - *Direzione musicale*: Willy Ferrero.

ARMONIE PUCCINIANE - *Origine*: Italia - *Casa di produzione*: Istituto Nazionale Luce.

UN MONDO MERAVIGLIOSO - *Origine*: Italia - *Casa di produzione*: Istituto Nazionale Luce.

MOSTRA AUGUSTEA DELLA ROMANITÀ - *Origine*: Italia - *Casa di produzione*: Istituto Nazionale Luce.

NORWEGEN - *Origine*: Norvegia - *Casa di produzione*: Sandmaier.

NEDERLAND - *Origine*: Olanda - *Casa di produzione*: N. V. Haghefilm.

LOVE ON THE RANGE - *Origine*: Olanda - *Casa di produzione*: Palstudio.

SKY PIRATES - *Origine*: Olanda - *Casa di produzione*: Palstudio.

METEOR - *Origine*: Polonia - *Casa di produzione*: Agenzia Telegrafica Polacca.

OLOWIANE ZOLNIER ZYKI - *Origine*: Polonia - *Casa di produzione*: Awangarda Film.

IMPROWIZANCJA - *Origine*: Polonia - *Casa di produzione*: Bredschneider.

NIGHT AT THE MOVIES - *Origine*: America - *Casa di produzione*: Metro Goldwyn Mayer.

ORIENTAL PARADISE - *Origine*: America - *Casa di produzione*: Metro Goldwyn Mayer.

ROMANCE OF RADIUM - *Origine*: America - *Casa di produzione*: Metro Goldwyn Mayer.

SECOND AUDIOSCOPIKS - *Origine*: America - *Casa di produzione*: Metro Goldwyn Mayer.

SINDBAD THE SAILOR MEETS ALI BABA'S 40 THIEVES - *Origine*: America - *Casa di produzione*: Paramount Pictures Inc.

THE RIVER - *Origine*: America - *Casa di produzione*: Farm Security Administration - *Regista*: Pare Lorentz.

THE BRAVE LITTLE TAYLOR - *Origine*: America - *Casa di produzione*: R. K. O. Radio Pictures Inc.

FARMYARD SYMPHONY - *Origine*: America - *Casa di produzione*: R. K. O. - *Produttore e regista*: Walt Disney.

SKY FLIGHT - *Origine*: America - *Casa di produzione*: Warner Bros Pictures Inc.

MED CANOT TILL LAPPLANDS JJALL - *Origine*: Svezia - *Casa di produzione*: A. B. Europa Film.

EN UTLANNING SER PA STOCKOLM - *Origine*: Svezia - *Casa di produzione*: Irefilm.

IULOTTA - *Origine*: Svezia - *Casa di produzione*: A. B. Svensk Filmindustri.

SKATTEN I SKOGEN - *Origine*: Svezia - *Casa di produzione*: A. B. Svensk Filmindustri.

DIE SCHWEIZER LANDSGEMEINDE - *Origine*: Svizzera - *Casa di produzione*: Centrale Suisse du Film.

HOMMES ET MACHINES - *Origine*: Svizzera - *Casa di produzione*: Central Films S. A.

LA CONQUÊTE DU CIEL - *Origine*: Svizzera - *Casa di produzione*: Central Film S. A. - *Regista*: Hans Richter - *Musica*: Darius Milhaud.

MICHELANGELO - *Origine*: Svizzera - *Casa di produzione*: Pandora Film A. G.

ALBANIE - *Origine*: Svizzera - *Casa di produzione*: V. Rich.

LA CHASSE EN HONGRIE - *Origine*: Ungheria - *Casa di produzione*: Magyar Film Iroda RT.

L'ART AU VILLAGE HONGROIS - *Origine*: Ungheria - *Casa di produzione*: Magyar Film Iroda RT.

PAX VOBISCUM - *Origine*: Ungheria - *Casa di produzione*: Magyar Film Iroda RT.

ST. ETIENNE - *Origine*: Ungheria - *Casa di produzione*: Magyar Film Iroda RT.

IN THE LAND OF THE RED BLANKET - *Origine*: Unione Sudafricana - *Casa di produzione*: African Film Production Ltd.

THE MARRIAGE CUSTOMS OF THE AMAZULU - *Origine*: Unione Sudafricana - *Casa di produzione*: African Film Production Ltd.

THE WORLD'S GREATEST WILD LIFE SANCTUARY - *Origine*: Unione Sudafricana - *Casa di produzione*: African Film Production Ltd.

SWAZI PEOPLE - *Origine*: Unione Sudafricana - *Casa di produzione*: African Film Production Ltd.

I premi

GRANDE TROFEO D'ARTE DELLA BIENNALE al film americano *Biancaneve e i sette nani* disegno animato a lungometraggio di Walt Disney.

COPPA MUSSOLINI ex equo al film tedesco *Olympia* e al film italiano *Luciano Serra, Pilota.*

COPPA DEL PARTITO NAZIONALE FASCISTA per il miglior film straniero al film americano *Le avventure di Tom Sawyer.*

COPPA DEL PARTITO NAZIONALE FASCISTA per il migliore film italiano al film *Giuseppe Verdi.*

COPPA DELLA GIURIA INTERNAZIONALE per la migliore selezione di film nazionali alla *Mostra retrospettiva del cinema francese.*

COPPA VOLPI per la migliore interprete a Norma Shearer per il film americano *Maria Antonietta.*

COPPA VOLPI per il migliore interprete a Leslie Howard per il film inglese *Pigmalione.*

COPPA DEL MINISTERO PER LA CULTURA POPOLARE al film francese *Prigione senza sbarre.*

COPPA DEL MINISTERO PER LA CULTURA POPOLARE al film giapponese *La pattuglia.*

COPPA DEL MINISTERO DELL'EDUCAZIONE NAZIONALE al film tedesco *La casa paterna.*

COPPA CITTÀ DI VENEZIA al film inglese *Il principe Azim.*

COPPA DELL'ISTITUTO LUCE destinata ad un film presentato da una Nazione a produzione limitata, al film cecoslovacco *La corporazione delle vergini di Kutna Hora.*

TARGA PER IL MIGLIOR FILM EDUCATIVO E SCIENTIFICO: ex aequo a *Un mondo meraviglioso,* produzione dell'Istituto Nazionale L. U. C. E. (Italia), e al film *Il regno delle api* produzione U. F. A. (Germania).

TARGA PER IL MIGLIOR FILM DOCUMENTARIO: ex aequo al film *Il fiume* (America), e *Nella luce di Roma* dell'Istituto Nazionale L. U. C. E. (Italia).

TARGA PER IL MIGLIOR FILM DI ATTUALITÀ: ex aequo a *Film dell'annata* (Gran Bretagna), *Wochenschau* dell'U. F. A. (Germania), e *Il viaggio dei sovrani in Inghilterra* (Francia).

TARGA PER IL MIGLIOR DISEGNO ANIMATO: *Simbad the Sailor Meets Ali Babà's Quaranta Thieves* (America).

TARGA PER IL MIGLIORE CORTOMETRAGGIO A SCENARIO: ex aequo a *Armonie Pucciniane* Istituto Nazionale L.U.C.E. (Italia), *Santo Stefano* (Ungheria) e *Karacorum* (Francia).

Sono state assegnate inoltre le seguenti medaglie:

Jezebel (America) per il complesso artistico.
Permesso su parola d'onore (Germania) per la regìa.
Vivacious Lady (America) per il complesso artistico.
The Rage of Paris (America) per l'interpretazione.
The Goldwyn' Follies (America) per i tecnici.
Hanno rapito un uomo (Italia) per l'interpretazione.
Alla en el Rancho Grande (Messico) per il complesso artistico.
Nomadi (Germania) per il complesso artistico.
Break the News (Gran Bretagna) per l'autore.
Quai des brumes (Francia) per la regìa.
En Kwinnas Ansikte (Svezia) per il complesso artistico.
Il marito modello (Germania) per l'interpretazione di Heins Rühmann.
Sotto la croce del Sud (Italia) per i tecnici.
Il genio della scena (Polonia) per la interpretazione di Ludwig Solski.
Rubens (Francia) per i tecnici.
Natura e tecnica (Germania) per il complesso artistico.
Michelangelo (Svizzera) per la regìa.
Temi di ispirazione (Belgio) per il complesso artistico.
La caccia in Ungheria (Ungheria) per il complesso artistico.
Olanda (Olanda) per il complesso artistico.

Note

1. *Più volte su « Bianco e Nero » è stato toccato il vivo del problema della cinematografia italiana in rapporto ad una giusta moralità, intendendo comprendere in tale parola il significato più vasto di moralità artistica ed organizzativa, oltre che quello, essenziale e comunemente inteso quanto non praticato, di moralità umana, politica, sociale, dei nostri film. Un nuovo aspetto della questione s'impone oggi alla coscienza della critica e del pubblico. Nuovo non tanto come « tempo », poichè lo si è sempre, anche se prima d'ora confusamente, inteso nel nostro clima d'oggi; ma come attualità. Quello della razza. Quanto la nostra sanissima razza abbia da guadagnare nel ripetuto spettacolo delle varie sconcezze d'idee, di situazioni, di caratteri, che forma attualmente un nucleo considerevole della nostra produzione, è cosa chiara alla mente di ogni persona onesta. Poichè basta un pochino di onestà, sia pure convenzionale ed appiccicaticcia, per accorgersene e condannare.*

Non facciamo i moralisti. Sappiamo come sia difficile pretendere una fede ed una convinzione interna da uomini cosidetti di mestiere, e sono la strabocchevole maggioranza, nati in un altro clima, rimasti in altro clima, anche se riverniciati e stirati a lucido opportunamente. Il controllo necessario, è ovvio, si può esercitarlo in due modi: sugli uomini, o sulle opere. Il pubblico che non conosce direttamente coloro che lavorano — mestiere o arte che sia — dietro lo schermo, preferisce giudicare le opere. Notevoli ed encomiabili le proteste sanissime alle prime visioni di certa nostra recente produzione. La critica dovrebbe invece giudicare gli uomini. Si dice « dovrebbe », perchè effettivamente la cosidetta critica ufficiale non è affatto avara di lodi anche quando un residuo scrupolo di coscienza fa insinuare nel « pezzo » qualche vaga ed imprecisabile riserva. Conosciamo bene il funzionamento e l'invadenza dei vari uffici pubblicità. Sappiamo anche quanto sia grato stiracchiarsi in mutandine al sole del Lido veneziano. Posporre a questa ed altre varie piccole soddisfazioni personali la coscienza della serietà della propria funzione critica, è cosa di cui è semplice dare un giudizio. E non saremo noi a darlo, anche perchè questo stesso fascicolo di « Bianco e Nero », per il suo denunciato atteggiamento polemico — ma obbiettivo — nei riguardi della cosidetta critica ufficiale e della Commissione giudicatrice della produzione presentata alla Mostra, può costituire per il lettore attento, un'utile ed indicativa pietra di paragone. Vogliamo invece mettere in risalto come esista in tanta confusione, chi ancora sa giudicare con onestà e chiarezza d'idee. Il brano che segue, e che riproduciamo integralmente, è stato pubblicato in uno degli scorsi numeri della « Tribuna ».

« È così: il monopolio per l'importazione dei film è un fatto compiuto. L'eccezionale valore del provvedimento, non s'è avvertito dal gran pubblico nè poteva esserlo se, riconoscendosi in questo magico cinematografo un poliedro dalle molte facce — arte, eccentricità, eleganza, fascino femminile, industria, commercio, e chi più ne ha più ne metta — è generale curiosità ogni cosa irradi dalle prime, laddove le due ultime, nonchè la legislazione che ad esse inerisce, attirano, e fino ad un certo punto, pochi iniziati, oltre naturalmente agli aventi causa. Ma se in taluni di questi, più lenti a mettersi al passo, il provvedimento può aver suscitato magari querele e disapprovazioni, il pubblico, S. M. il Pubblico, sol che se ne renda conto, darà, finalmente rassicurato, un sospiro di sollievo. A che cosa ha assistito il pubblico, fin'oggi? Ha sentito parlare di rinascita del cinema italiano; ma i segni tangibili e inequivocabili di questa rinascita sono apparsi talora insufficenti. Ha sentito parlare di un'etica e di un razzismo del cinematografo, in nome dei quali la critica ufficiale stigmatizzava certa produzione straniera ispirata a uno pseudo verismo negatore e disfattista, o illustrativa di una tipologia degenere — ricattatori camuffati da « sportmen », loschi gazzettieri, finanzieri-gangster, donnine al miglior offerente — e ha continuato a vederla in giro, questa produzione.

Ha sentito parlare di autarchia, di difesa della nostra moneta, di misure protettive prese — come mai? — dalle cosidette grandi democrazie; ma inutilmente si è domandato il perchè di una invasione così impressionante e crescente di film e filmetti di tutte le contromarche e nazioni. In contrasto con certa critica accomodante o a suo modo ortodossa, ha disapprovato rumorosamente un paio di film italiani che pretendevano smerciare la loro balordaggine con etichetta diciamo così politico-patriottica (film « tabù » si giustifica sotto voce qualche critico di spirito conciliativo o dal passato sul quale non gradirebbe indiscrezioni) ma anche si è irritato a certa idiotissima, barbosissima produzione straniera fatta in serie, oltraggio al suo buon gusto e alla sua intelligenza, lasciando intendere chiaramente che, allora, preferisce accomodarsi con roba nostra anche scadente. Allestire dei film con mentalità da fabbricanti di biciclette e commerciarli come partite di salmone in scatola, ecco in molti casi, che cosa ha portato la libertà — assoluta a parte formalità di facile disbrigo — riconosciuta in passato, a chiunque, di occuparsi di questo che pur s'è detto mezzo educativo di prim'ordine, arma formidabile di propaganda, veicolo di cultura.

Nei riguardi del noleggio, il monopolio vuol dire fine di tutto ciò: vuol dire la moralità dei film e un minimo di dignità artistica assicurate, vuol dire difesa della moneta in un settore in cui sembravano legittime tutte le evasioni, vuol dire infine ordine e disciplina là dove era libera contrattazione di merce che non si chiedeva « quale » fosse nè « da chi » e « come » prodotta, purchè a buon prezzo; tanto, la contentabilità del nostro pubblico e le possibilità di assorbimento del mercato sembravano infinite...

...Vitalità e onnipresenza dello Stato totalitario fascista, un decreto di sette articoli è bastato a risolvere un problema grave, urgente, complesso. Con buona pace di certi noleggiatori e rappresentanti di case estere facilmente individuabili, il commercio dei film sarà risanato.

Che sia di monito per gli industriali: taluni — a Dio piacendo pochi ancora — sembrano volerlo ad ogni costo un analogo privilegio di sette articoli di decreto tutti per sè...

2. *Quest'anno i Littoriali del Cinema si sono svolti a Venezia, contemporaneamente alla Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica. Inoltre tutti i Fiduciari dei Cineguf d'Italia si sono dati convegno a Venezia per discutere problemi del formato ridotto. La discussione, alla quale presiedeva il Ministro per la Cultura Popolare, mise in luce le particolari funzioni del formato 16 mm., il carattere della produzione universitaria e, per consiglio del Ministro, la necessità di orientare i giovani verso forme concrete di attività, che tengano presente la funzione sociale del cinematografo e che non trascurino l'oggetto di ogni prodotto filmistico: il pubblico. Il convegno, insomma, e i Littoriali hanno mostrato che ormai di fatto si considera il formato ridotto alla stessa stregua del formato normale, senza alcuna differenza di carattere tecnico. E ciò ci sembra esatto. Il formato ridotto non ha rispetto al formato normale limiti o deficienze di ordine esterno. Se qualche possibilità tecnica della macchina da presa e della pellicola 35 mm. non si rivela in quella a 16 mm., è fatto puramente contingente, che non tocca l'essenza di un film ed è facilmente eliminabile. È in via di soluzione il problema di dotare il formato 16 mm. della colonna sonora, a prescindere dal fatto che esistono altri mezzi di sincronizzazione già usati in pratica. Non vi sono quindi differenze notevoli, nonostante il diverso formato, riguardo alla pratica realizzazione di ottimi film, sia d'arte che di cultura.*

Dai Littoriali di quest'anno si desume che gli universitari generalmente riescono meglio nei film documentari che in quelli a soggetto. Il documentario è più semplice e per la tecnica meno complicata, un genere più immediato di espressione lirica, soggettiva, e culturale. In certo qual senso è una forma dialettale, lingua viva, rispetto al tessuto delle convenzioni cinematografiche ed il giovane che vi si applica trova inceppi tecnici relativi, avendo egli già di fronte a sè una realtà da interpretare con i mezzi adeguati, che ha a sua disposizione. Egli opera quindi un facile travaso di cultura e sensibilità poetica nelle forme più elementari del cinematografo, subordinando la conoscenza tecnica al contenuto. Lo dimostrano ad esempio i film scientifici. In questi film, in cui la scienza ha valore preminente rispetto alle forme tecniche di espressione e l'analisi dell'obbiettivo, mobile indagatore al microscopio dei più delicati processi della natura e dell'uomo, è proporzionata al valore dello studioso, che se ne serve, gli studenti di medicina, di chimica, di fisica, delle scienze in genere, i quali sui banchi della scuola, durante lunghi anni di applicazione, hanno assimilato il sapere, pongono il segno della loro intelligenza. La cultura ha trovato il suo naturale mezzo di espressione.

La questione si complica, allorchè invece di film documentari si tratti di film a soggetto: qui la differenza tra il formato ridotto e il formato normale sembra essere enorme. E forse lo è davvero. Ma non di certo perchè la camera dei cineamatori è più piccola di quella usata nell'industria e manchevolezze insite nel mezzo precludano la via ai tentativi più arditi e consistenti. No, non per questo. Il formato ridotto è sopratutto una questione di intelligenza e di capacità

soggettiva. È questione di uomini, problema di poesia e di arte. E in tale campo bene si conoscono le vere difficoltà. La necessità di avere denaro, una buona organizzazione e ricchezza di mezzi, per fare un film a soggetto a formato ridotto è secondaria in confronto dell'assoluto bisogno di individui, capaci nella regia, nella tecnica e nella interpretazione.

I giovani, che sono per la prima volta a contatto con il cinema pratico, sono dominati dalle difficoltà materiali di realizzazione e per inesperienza di mestiere e, quando ci sono, per l'ineducate doti artistiche, balbettano il linguaggio cinematografico, come dilettanti. Poichè di fatto sono dilettanti e se si vuol andare a fondo del problema del formato ridotto, bisogna considerarne i termini in funzione di dilettantismo e di professionismo, che sono termini comuni a tutte le arti.

Vi sono dei giovani, provenienti dai Cineguf, che messi a lavorare nel formato normale hanno fatto dei film che per carattere, stile e concezione erano a formato ridotto. Così come vi potranno essere, in un tempo più o meno lontano dei giovani ridottisti che facciano, nella misura dei 16 mm., film in tutto degni del cinema normale. Teoricamente ciò è possibile. Praticamente le cose non vanno tanto liscie. I Cineguf, per le loro funzioni principali, di propaganda e di cultura, non possono, a nostro parere, trasformarsi in tanti organismi produttivi, in tante scuole professionali; non possono nemmeno contare, nella migliore delle ipotesi, su un numero minimo di elementi indispensabili per fare un film a soggetto. Possono raccogliere e selezionare i giovani, provare a un primo banco di esperienza le tendenze di ciascuno, applicarli in rami specifici di cinematografia educativa e scientifica, ma non potranno, forse mai, formare dei veri professionisti cinematografici. La loro attività è condizionata da cine-dilettantismo. Esiste, d'altronde, in Italia un organismo, che può trasformare i giovani dei Cineguf in professionisti: inutile dirlo, è il Centro Sperimentale di Cinematografia. Soltanto il Centro può con la sua scuola, con la sua pratica, con il suo modo progressivo di insegnamento e di applicazione, dare al giovane la completa maturità cinematografica sia tecnica che spirituale. Ivi il giovane distintosi nei Littoriali, nell'attività varia dei Cineguf, ha modo di apprendere quelle cognizioni tecniche e culturali, per le quali due o tre anni di studio severo sono necessari. Il film a soggetto non sarà allora da parte dei ridottisti passati al professionismo una affannosa e pedestre imitazione e nei migliori dei casi imperfetto di un qualunque abbozzo di film commerciale, ma sarà la autentica e genuina espressione di un mondo spirituale, che ha trovato la sua forma.

Rassegna della Stampa

CASO DI COSCIENZA

La Mostra Internazionale di Venezia ripropone ogni anno ai cineasti un problema angoscioso.

A quali film si dovrà accordare la investitura ufficiale e responsabile di ambasciatori dello spirito francese, in questa assemblea poliglotta? Non siamo più, se Dio vuole, a quell'epoca in cui la nostra produzione nazionale era soffocata dalla magnificenza tecnica ed artistica degli « studios » del Nuovo Mondo, o di quelli dell'Europa Centrale. Il film francese che ha sostenuto, per qualche tempo, la parte del parente povero, quando la pellicola apprese repentinamente a parlare e a cantare, stupisce oggi il mondo intero, per i suoi costanti progressi. A dispetto di tutte le barriere elevate contro di lui da organismi interessati, il nostro film comincia a far presa su tutti i mercati, e lo stesso pubblico americano se ne accorge con meraviglia proprio al momento in cui il prestigio dei suoi teatri di posa subisce un'ecclisse parziale meno visibile, d'altra parte, nell'antico continente, che nel Nuovo Mondo. Noi non dovremmo avere che l'imbarazzo della scelta, per spedire scatole di pellicola a Venezia. Ma non è così. Ogni anno la Commissione interministeriale che si riunisce per la compilazione della lista dei film, messaggi del nostro pensiero, si trova nella maggiore perplessità. Ogni film provoca interminabili discussioni, e ci si domanda se non sia il caso di rinunciare puramente e semplicemente a far partecipare i colori francesi alla corsa alla gloria che si disputa al Lido. Anzitutto il regolamento della Mostra ci è estremamente sfavorevole. L'obbligo di non presentare alla Giuria che film non ancora apparsi sugli schermi pubblici, costituisce per i nostri produttori un preciso handicap. È noto che, in effetti, ciascuna nazione deve inviare opere inedite, e che solamente come satelliti di queste produzioni ancora non visionate, le opere già offerte al pubblico possono varcare le nostre frontiere. Questa disposizione ci pone inevitabilmente in uno stato di inferiorità. La Mostra ha inizio ai primi di agosto. Ma a questa data, quale tra i produttori francesi ha nel suo repertorio un capolavoro inedito? I buoni film terminati sono già in circolazione e quelli che si preparano per la stagione ventura, non sono ancora finiti. Si conta sulle belle giornate estive, per la ripresa degli « esterni ». Il ritorno della nostra produzione è regolato in modo da ravvivare gli schermi al principio dell'inverno. Pochi realizzatori possono permettersi il lusso di terminare in maggio o giugno la ripresa di un film, e di conservarlo poi nel cassetto per poterlo presentare in luglio alla Commissione di Rue de Valois. Ed è eccessivo chiedere ad una società che rinunci al noleggio durante più di sei mesi, per il solo piacere di affrontare le « gloriose incertezze » dello *steeple-chase* veneziano. In queste condizioni la Francia non può mettere in linea i suoi film più significativi, che si stanno attualmente girando, e che vedremo apparire uno ad uno sugli schermi, all'inizio della nuova stagione.

Ma bisogna ancora parlare di un altro elemento che perturba lo spirito dei giurati che devono compilare la lista dei film

« partenti ». Ognuno sa che nel nostro Paese noi abbiamo l'abitudine ben radicata di parlar chiaro. Noi teniamo molto a questa indipendenza di pensiero e di linguaggio. Noi raccontiamo a noi stessi molto volentieri le nostre quattro verità e l'autocritica ci procura delle gioie che incessantemente si rinnovano. Mentre gli altri popoli si guardano bene di lavare la loro biancheria sporca altrimenti che in famiglia, noi facciamo volentieri in piazza gli atti di contrizione. Amiamo analizzare con compiacenza i nostri difetti e le nostre ridicolaggini. La nostra naturale malizia vi si trova a suo agio. Ci piace dar prova così, della nostra imparzialità, della nostra chiaroveggenza, e della nostra libertà di giudizio. Si tratta di uno stato d'animo che non è certamente antipatico, ma che, in certe circostanze, comporta alcuni notevoli inconvenienti. Particolarmente in una competizione internazionale, questa franchezza eccessiva ci è fatale. E quando si tratta di cinema, noi paghiamo cara questa mania di confessarci pubblicamente. La maggior parte degli altri popoli, in realtà, calcola immediatamente gli incidenti cui può dar luogo in avvenire e in rapporto alla propaganda, uno scenario. Un film arriva dovunque. Ed è naturalmente ed intellettualmente come un cartellone pubblicitario. Si scruta con curiosità uno scenario venuto da Londra, Roma, Varsavia, Berlino, Mosca o Hollywood, per scoprirvi la segreta psicologia dell'Inghilterra, dell'Italia, della Polonia, della Germania, della Russia, o dell'America. Un film è come un oratore. I popoli vi si presentano tratteggiati da sè medesimi, il che dona a questo documento un considerevole valore istruttivo. Anche nel più insipido film romanzesco, si cerca di indovinare il modo di vivere, di lavorare, di divertirsi, di vestirsi, di abitare, di mangiare, ecc. degli abitanti di questa o quella regione degli Stati Disuniti d'Europa.

Molti produttori stranieri tengono in gran conto questa curiosità istintiva dei pubblici internazionali che essi dovranno affrontare. Conoscendo benissimo le conclusioni della folla, e la sua arbitraria mania di generalizzare, essi elimineranno con cura dai loro film tutto ciò che potrebbe parlare indecorosamente della propria terra. Non si trovano nei loro film che personaggi simpatici, dotati di tutte le buone qualità e di tutte le virtù. Non vi si frequentano che piccoli santi. Molti hanno così assunto l'abitudine di sentirsi « di scena » davanti alle giurie cinematografiche, e di prendere compiacentemente attitudini morali vantaggiose, davanti all'obbiettivo. In Francia all'opposto, noi deploriamo queste civetterie tendenziose. Ma che dico! Noi cadiamo volentieri nell'eccesso opposto. Noi ci presentiamo ad una critica così spesso ingiusta, e diamo noi stessi ai nostri nemici il bastone per batterci. Quando si pensa all'ingegnosità con la quale la cattiva fede internazionale viene esercitata a nostro danno, non si può più trovare innocente questa attitudine disinvolta di cui la franchezza tanto ci piace.

* * *

Non temo di presentare qualche esempio. Ne ho scelti due, a caso, tra i film dei quali la qualità è fuori discussione. Si tratta di due film che per parte mia, io trovo riusciti ammirevolmente, e che grandemente onorano la nostra produzione nazionale. L'ho detto, l'ho scritto, e lo ripeto volentieri. Ebbene, se io avessi preso parte alla votazione della Commissione, io li avrei scartati, da una competizione internazionale. Parlo ora di quelle due splendide realizzazioni il cui titolo è *Pepé le Moko,* e *Le Quai des Brumes.* Ecco, invero, due splendidi film francesi.

Ma volete pensare un istante alla propaganda demolitrice che si può fare contro di noi attraverso queste due realizzazioni di prim'ordine? Non vedete dunque la brillante offensiva d'ideologie che si può sferrare in certi ambienti antifrancesi contro la nostra politica coloniale, facendo osservare che per nostra stessa testimonianza noi siamo incapaci d'organizzare l'Algeria, poichè la sua capitale è un rifugio inespugnabile di banditi e di fuori legge? L'importanza della nostra polizia ad assalire la Kasbah, è sottolineata dal nostro soggettista, dal regista, dai nostri attori in modo così palmare che

sarebbe vano discuterla. Questo panorama d'Algeri dipinto da Francesi è più eloquente di qualunque articolo polemico. La Francia si dichiara da sè stessa indegna di possedere, e incapace d'amministrare un impero coloniale. Allo stesso modo *Quai des Brumes* ci fa vedere a quale grado di degenerazione e di abiezione è caduto il nostro popolo della provincia. Una città marittima francese è lo scenario naturale per le gesta di rifiuti sociali che vivono in un clima di immoralità veramente stupefacente.

E non si tratta di stranieri: ma gli stessi francesi ci rivelano che in questa città non esiste una sola persona onesta. Non soltanto i soldati della fanteria di mare, i più simpatici, hanno un passato losco, carico di lordure, e sono obbligati a fuggire sistematicamente i rappresentanti della legge, ma il trofeo è attribuito ai farabutti senza che si riesca a vedere un solo agente di polizia in tale ambiente carico di vizi, dove l'assassinio e la tratta delle bianche rimangono impuniti. L'eroina del film è una creatura che ispira pietà, esposta ad inverosimili crapule. E la sola immagine che ci si presenta del francese medio, scelta nella classe rassicurante dei bottegai, non rassomiglia affatto al pétit épicier de Montrouge di François Coppée! Questo onorevole commerciante è un piccolo guappo capace di ogni delitto. Infine, una Sottoprefettura francese descritta da un Parigino, dimostra a tutto il mondo che noi siamo un popolo finito, roso dalla cancrena del vizio, e che quando uno dei nostri connazionali vuole rendere un'immagine fedele del suo paese, è obbligato a caricare la sua tavolozza coi colori più foschi. So benissimo che c'è questo gusto, e tutta una moda, nata dal music-hall e dalle canzonette, ci ha reso interessanti al ceto medio ed alla sua fauna pittoresca. Noi stessi abbiamo praticato con ebbrezza il lirismo del ruscello. Noi abbiamo sondato fino in fondo la poesia dei bar, dell'alcool e degli stupefacenti. La Venere dei marciapiedi ha esaltato la fantasia dei nostri poeti e dei nostri romanzieri. I figli della borghesia hanno tratto da questo tema da sobborghi ingegnosissime variazioni, ed io vi concedo che un tipo strafottente alla Gabin sia più fotogenico di un piccolo funzionario del registro, dotato delle più chiare virtù famigliari. I nostri artisti cedono dunque volentieri alla tentazione di tratteggiare questi soggetti a tinte cupe. Ancora una volta ripeto che *Le Quai des Brumes* e *Pepé le Moko* sono due film eccellenti, d'un tono energico e giusto. Tutto ciò non esiste. Tutto ciò è vero. Ma, in un concorso, tutto ciò è detestabile.

* * *

Mi affretto ad aggiungere che gli Americani hanno spesso commesso lo stesso errore. Certi film di gangsters hanno fatto il massimo torto al prestigio morale, intellettuale, artistico, e, osiamo dire, turistico, degli Stati Uniti. Gli Europei, prendendo atto delle testimonianze offerte dai cineasti del Nuovo Mondo, hanno potuto concludere che la polizia americana non abbia la possibilità di assicurare la salvezza ai passanti, per le vie di New York.

E come tutte le madri dei due continenti tremano vedendo partire i loro figli o la loro figlia in direzione della Babilonia moderna, molti francesi esitano ad andare a rischiare la pelle sui marciapiedi di capitali spazzate dalle mitragliatrici dei racketeers.

Si tratta di « contro-propaganda ». L'artista francese è per temperamento un pittore di costumi.

Più questi costumi sono caratteristici, più il suo studio è acuto e spinto. In un romanzo questa curiosità è senza pericolo. Ma quel capolavoro che è *Bubu de Montparnasse* ha generato tutta una famiglia di falsi capolavori dove il magnaccia, l'assassino e la prostituta lasciano analizzare i propri stati d'animo con eccessiva compiacenza. Lo snobismo del marciapiede ha sviluppato da qualche anno in modo inquietante. Tanto che Prospero — Yop-là boum! — diviene un gioioso personaggio da Café-concerto. Quando è incarnato con amabile giovialità dal nostro Maurice nazionale, possiamo facilmente rassegnarci a questa inoffensiva tournée di Granduchi. Ma quando il cinema, terribile strumento di volgarizzazione e

di propaganda eseguisce troppo brillanti variazioni su questo tema pericoloso, abbiamo tutto il diritto di allarmarci e di gridare a perdifiato.

* * *

Il film è un mezzo d'espressione che non può disinteressarsi delle sue responsabilità d'ordine internazionale. Esse sono considerevoli.

In questo campo l'egoismo sacro dell'arte non si può difendere. Che i nostri registi abbiano la saggezza di tener conto di questa osservazione di buon senso. Ed ecco perchè in presenza di un autentico capolavoro, la rappresentazione del quale sugli schermi francesi non rappresenta alcun inconveniente, i membri della Giuria della Mostra Veneziana possono provare a volte serissimi scrupoli di coscienza. Ci troviamo qui, in realtà, alla presenza della più caratteristica manifestazione della grandezza e della servitù della Settima Arte.

EMILIO VUILLERMOZ

(Da *La Cinématographie Française*)

FILOLOGIA E STORIA DEL FILM

Grande interesse ha destato a Venezia la serata retrospettiva del film francese che comprendeva la visione di alcune pellicole « storiche », come *L'arroseur arrosé* e *L'arrivé d'un train en gare* alcuni brani di film di George Méliès, i primi saggi dell'inventore dei cartoni animati Emile Cohl, e una selezione di scene di film di Feuillade, Germaine Dulac, Abel Gance, Cavalcanti René Clair e Alexcief.

Queste visioni, illustrate da una conferenza del critico dell' « Intran », hanno molto interessato il pubblico e si prestano ad alcune utili osservazioni.

La prima è questa: in Europa si istituiscono cineteche, si collezionano documenti, sceneggiature, fotografie, si creano schedari e cataloghi, si scrivono saggi critici e retrospettivi saggi storici, si istituiscono biblioteche specializzate, e, in una parola si cerca di fare della filologia e della storia del film. In America si crea un Museo della Gloria nel quale si raccolgono le ciabatte calzate da Charlot ne *La febbre dell'oro*, il fazzoletto entro cui pianse Greta Garbo nel tal film e tutta una serie di oggetti personali o di scena dei vari divi e delle varie dive di Hollywood. E i film si trattano alla stregua degli altri prodotti della industria: dopo due anni si distruggono perchè la loro esistenza non ostacoli la continua superproduzione e la vendita dei nuovi. Si distruggono, bene inteso, i negativi, le matrici originali e cioè le opere, senza nessuna possibilità di salvezza. Questa è la fine che hanno fatto recentemente il bellissimo film di Murnau, *Aurora*, l'interessante *Capriccio Spagnolo* di Sternberg e la *Folla* di King Vidor.

Si dirà: questi sono i metodi dell'industria; si sa che le case produttrici di macchine, in America, le vendono per ritirarle dopo un anno o due e sostituirle con le nuove e più perfezionate.

Ma il cinema non è un'arte?

E se è un'arte come le altre arti come è mai possibile una così incivile maniera nei confronti dei suoi prodotti? Si può forse pensare che, poichè oggi esistono, puta caso, Ferrazzi e Carena, si deve dar fuoco a tutta la pittura italiana precedente, da Giotto a Tiepolo?

* * *

Abbiamo detto che in Europa invece il cinema comincia a trovare la sua filologia e la sua storia. E questa serata retrospettiva non è che un risultato di questo precedente lavoro. Molti del pubblico elegante del Lido hanno, in quest'occasione, rimpianto che non si sia fatto e non si faccia da noi nulla del genere. E sarebbe giusto se fosse vero: ma bisogna avvertire, perchè noi siamo in genere gli ultimi a sapere le cose di casa nostra, che non è vero. Una selezione retrospettiva della cinematografia italiana fu fatta da Luigi Chiarini e proiettata a Roma nella serata in onore di Lumière in occasione del Quarantesimo anniversario del cinema; gli studi di storia della cinematografia sono, da noi, abbastanza avanzati per opera di pa-

recchi tra cui il Pasinetti, che già molti anni fa discusse la sua tesi di laurea su quest'argomento e Jacopo Comin che dedica la sua attività al periodo eroico del film italiano; ne possono essere prova i numerosi saggi retrospettivi pubblicati sulla rivista « Bianco e Nero », che è oggi la più grande rivista cinematografica del mondo e, quasi certamente, la migliore; un materiale enorme esiste presso la, già compilata e di imminente pubblicazione, « Enciclopedia del Cinema », iniziativa unica; una ricca cineteca è, già da anni, costituita presso il Centro Sperimentale di Cinematografia, che possiede e aggiorna continuamente una biblioteca specializzata e una serie di schedari biografici e bibliografici ricchissimi.

Buoni strumenti di lavoro già dunque esistono in Italia e si può constatarlo con sereno compiacimento.

***

Tra queste iniziative giunge, ultima ma non infima, la prossima costituzione della Cineteca del Lido che conterrà tutte le opere che annualmente vi si presentano. Non c'è dubbio che questa nuova simpatica istituzione crei alla Mostra un nuovo motivo di impegno a una più severa selezione e alla precisazione dei criteri in base ai quali essa dovrà essere fatta.

***

Perchè noi crediamo che la Mostra Internazionale del Cinema debba sempre più affermare il suo compito delicato e prezioso di difesa e tutela dell'arte del film contro ogni speculazione e ogni tentativo di confondere i termini che la pubblicità, dichiarata o dissimulata, possa fare.

***

Questa selezione di film francesi ci presenta un caso interessante; esclusi i documenti puri quali i film della prima pubblica programmazione al Café des Capucins nel 1895, ed escluso il vecchio *Fantomas* di Feuillade, presentato qui evidentemente come allegra curiosità, tutti gli altri brani di film sono di registi che, ai loro tempi, hanno rappresentato una battaglia contro il commercialismo: Epstein, René Clair, Cavalcanti, Jean Renoir, Germaine Dulac. Ecco il gruppo di nomi ai quali è affidato, con diritto pieno, il compito di rappresentare il vecchio film francese.

E che ne è dei pompieri che, a quei tempi mandavano in visibilio il pubblico e facevano i pienoni?

George Mèlies che, tra i primissimi scoprì e affermò l'indipendenza del film dalle altre arti e la sua capacità a crearsi un linguaggio proprio è morto pochi anni fa a Parigi, caldarrostaio all'angolo di una stradicciola, sereno e senza invidia per i cavalieri d'industria, che sul cinema hanno fatto delle fortune, ma che nella storia del cinema non hanno nome.

La visione di quei piccoli vecchi film ha fatto pensare a qualcuno che esistono dei mezzi, tipici del cinematografo, dei mezzi suoi esclusivi (il rallentatore, la marcia indietro, l'acceleratore, la sovraimpressione, la proiezione del negativo, le lenti deformanti, il prisma, la sfocatura, il montaggio analitico, e così via) che nei film di oggi non è più dato vedere.

Effetti sorprendenti e nuovi e maniera inedita di raccontare sono stati riscoperti dall'elegante pubblico del Lido: il quale ha intuito che il cinema, quale oggi lo si fa, non è più quello che potrebbe essere, non è più un'arte, ma semplicemente un curioso ritrovato meccanico che può mettere insieme spettacoli curiosi, divertenti e niente affatto impegnativi. Un'*attrazione*.

Decisamente bisognerà mettersi su di una altra strada. E la giornata di oggi sarà stata particolarmente fruttuosa se qualcuno ne avrà cavato simili conclusioni. (*U.*).

(Da *Il Tevere*).

LUIGI FREDDI - *Direttore*

LUIGI CHIARINI - *Vice Direttore responsabile*

« Laboremus » - Via Capo d'Africa, 54 - Roma - Telef. 74-633

Tavole

TAV. II

Fig. 1

Fig. 2

Fig. 1

Fig. 2

Fig. 1

Fig. 2